ROLAND BARTHES

MITOLOGII

Traducere, prefaţă şi note de Maria CARPOV

BCU Cluj-Napoca
4060 065 4937

INSTITUTUL EUROPEAN

1997

Le monde où l'on catche a fost publicat în *Esprit*, *L'Ecrivain en vacances*, în *France-Observateur*, iar celelalte mitologii în *Les Lettres Nouvelles*.

774793

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ „LUCIAN BLAGA" Cluj - Napoca

221133 1-4 (Barthes, R) - 135.1

Lt. franceză
Eseuri
Mitologie

Colecţia

SINTEZE

15

Această carte a apărut cu sprijinul
Fundației SOROS

Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seûil, 1957
Roland Barthes, *Mitologii*, Institutul European Iași, 1997
ISBN 973-586-055-4 PRINTED IN ROMANIA

Mituri și semiologii

Ultimul număr – 63/noiembrie 1996 – al semestrialului Communications *(Paris, Seuil), alcătuit, deloc întîmplător, pe tema „Parcours de Barthes", este deschis de un studiu cu titlul, dacă nu de-a dreptul provocator, cel puțin contrariant: „Despre inactualitatea lui Barthes". Ce vrea, așadar, să fie acest număr special de revistă? Clamarea unui adevăr, a unei stări de fapt? Reabilitare, repunere în drepturi, reparație prin proceduri antifrastice? Omagiu? Autoarea (Catherine Ruiz) articolului menționat, care ar trebui să prezinte numărul oferind o primă modalitate de orientare a lecturii, amintește autosituarea pe care și-o făcea Barthes*[1] *atunci cînd susținea că opera sa este marcată de trei preocupări: „obsesia politică și morală", „micul delir științific", în sfîrșit, „practica textului". Această eterogenitate poate fi însă redusă la un obiect constant,* limbajul, *și, ca derivat sau extensie a acestuia,* discursul. *Constatăm temeiul acestei autosituări parcurgînd întreaga operă barthesiană, dar o aflăm și ca program, dacă ne întoarcem la una din lucrările de debut, cu un titlu mai mult decît fericit,* Le degré zéro de l'écriture, *la urma urmei, o mitologie a discursului literar.*

[1] *Roland Barthes par Roland Barthes, L'Aventure sémiologique,* Editions du Seuil, Paris, 1985.

Actualitatea/inactualitatea lui Barthes se asociază fatalmente evoluțiilor pe care le-au cunoscut diferitele discipline – cîmpuri teoretice, domenii artistice, teatrul, anumite obiecte culturale cu valoare antropologică, de pildă, imaginea, teatrul – pe care le întîlnește, abordează, ocolește sau chiar respinge, tratîndu-le, explicit sau nu, ca limbaj, *ca* discurs, *știut fiind că aceste noțiuni au suferit mutații notabile în contact cu amintitele discipline. Actualitatea lui Barthes poate, deci, fi apreciată „măsurînd impactul scriiturii în unele din modalitățile sale caracteristice" (p. 5), din care sînt reținute* narativitatea, textualitatea, literaritatea. *După o examinare – sumară – a acestor „modalități caracteristice", apare o întrebare cum nu se poate mai legitimă referitoare la practica textuală ce nu și-a aflat actualizarea într-un proiectat roman (proiect real, sau doar atribuit lui Barthes): neterminarea inerentă operei nu este oare manifestarea unei „preferințe moderne, poate chiar prea modernă pentru formele literare apropiate de inefabil, de estompare, de dispersiune – de «destrămare»?" (pp. 6-7). În măsura în care opera nu este decît virtualitate, potențialitate, elogiată și exaltată ca atare prin anii '50, Barthes ar putea să pară/să fie inactual. Dar, tocmai din cauza inactualității – virtualitatea, potențialitatea – poate garanta actualitatea operei sale. Un paradox ce poate fi lesne ilustrat – și totodată – deconstruit cu exemple luate din această operă: „nu depinde decît de noi, cititori înzestrați cu un nou fel de a vedea /.../ să redeschidem numeroasele drumuri croite cîndva de Barthes, lăsate astăzi în paragină. Neterminarea caracteristică operei, potențialitatea aceea plină de întrebări nerezolvate, de dosare deschise, dar prea repede închise la loc, cere o prelungire. Inactualitatea lui Barthes trimite la actualitatea lui în măsura în care, părînd demodat, el se produce în contratimp..."(p. 8).*

*
* *

Aceasta este cheia de abordare a unui text în vîrstă de patruzeci de ani, o vîrstă care, ținînd seama de ritmul în care au evoluat umanitățile în această a doua jumătate a secolului al XX-lea, poate fi o vîrstă respectabilă: de pildă, lingvistica structurală, socotită rebarbativă pe vremea cînd apăreau Mitologiile (1957), față de cea a enunțării, lingvistica timpului prezent, pentru tot mai mulți specialiști, face, astăzi, figură de disciplină „clasică". Propunem așadar Mythologies *– potențialitate a unei semiologii a miturilor contemporane? – ca exemplu de actualizare prin lectură, care este forțamente o re-lectură, dînd astfel curs sugestiei citată mai înainte, tehnică pe care propria noastră practică a validat-o de nenumărate ori.*

Așadar, după patruzeci de ani..., de două ori douăzeci... Distanță suficient de mare pentru concludența unor deveniri: miturile vieții cotidiene, de la simpatiile comuniste, chiar staliniste, pînă la abatele Pierre...

De ce Mythologies? *O întrebare cu multiple ținte, din care putem reține, mai întîi, oportunitatea apariției – susținută de valoarea demersului analitic, manifest în acest volum – pentru a defini o semiologie cu specific barthesian, de bună seamă, dar și pentru locul pe care-l ocupă în cadrul semiologiei generale. Și de ce o carte despre mituri? Barthes însuși spune undeva că mica burghezie franceză se află într-o fază de imperialism mitic[2]. Mitologia ar fi un sindrom, dar nu o exclusivitate franceză, deși, în afara miturilor universale, sau universalizabile,*

[2] *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 52.

sînt unele specific franţuzeşti, generate de realităţi franceze; de aici decurge o opacitate a textului pe care doar cei iniţiaţi o destramă, o exclusivitate de clan, de mare familie, cum avea să spună, recent, un alt „mitolog", la fel de mitoclast ca şi Barthes, Daniel Schneidermann[3]. Mica şi marea burghezie – franceză sau de altă naţionalitate, astăzi şi dintotdeauna –, dar şi cei necuprinşi în aceste categorii, simt permanent nevoia-de-mituri, mitologia este aşadar veche de cînd lumea: doar miturile se schimbă, într-un proces neîntrerupt de înregistrare a ideilor centrale care-i neliniştesc pe oameni, nedumeriţi şi intrigaţi de „minciunile" sociale, de travestirile ideologice. Miturile şi mitologiile funcţionează ca un cod larg socializat, apt să facă posibilă comunicarea între membrii unei comunităţi, constituită pe criterii teritoriale, lingvistice, profesionale etc. Există desigur universalii la nivelul miturilor, pe care un studiu comparativ le poate da la iveală, însă Schneidermann se ocupă de miturile „de familie", familia reprodusă la scară mărită, la dimensiunile Franţei, la dimensiunile naţiunii franceze.

Nu întotdeauna este uşor să distingem între comportamentul faţă de mit şi snobism, diferenţa fiind, desigur, o chestiune de intensitate, dar şi de natură a realităţii mitificate. Barthes susţine însă că miturile pe care le semnalează el fac parte dintr-o mitologie personală, cu reprezentări particulare ideale, sau idealuri personale, deşi adesea, prea adesea, avem de a face, evident şi în cea mai ortodoxă tradiţie, cu mituri comunitare. Aceste mituri, de orice fel vor fi ele, comportă un grad de gravitate variabil, dar nu sînt niciodată frivole. Recurenţa lor produce un efect de insistenţă; chiar dacă nu este întotdeauna agreabil, acest efect va fi întotdeauna semnificativ. Semnificaţiile

[3] *Nos Mythologies*, Paris, Plon, 1995.

sînt, să nu uităm, cele ale mitologului, iar cititorul are posibilitatea să verifice acest fapt pe contul său (de cititor), contestînd, respingînd, împreună cu autorul acestor Mitologii, „credinţa tradiţională care postulează o deosebire de natură între obiectivitatea savantului şi subiectivitatea scriitorului", între „libertate" şi „vocaţie" (p. 8)[4].

Dincolo, sau mai presus de sensul atribuit îndeobşte termenului, pentru Barthes, mitul este un limbaj (p. 7), definirea „metodică" a mitului contemporan aflîndu-se într-un text, de o întindere convingătoare, plasat, în mod firesc, în încheierea volumului, „de vreme ce nu face altceva decît să sistematizeze nişte materiale anterioare" (p. 8), însă un text ce nu autorizează nicidecum nuanţa de derizoriu introdusă de cochetăria auctorială, întrucît, aşa cum a dovedit-o posteritatea – imediată, dar şi cea din deceniile ce s-au scurs de la apariţia Mitologiilor, suficient de lungă pentru a fi relevantă – avem de a face cu o referinţă nelipsită din bibliografiile obligatorii ale teoriei mitului; este una din primele structurări ale semiologiei, varianta Barthes, ştiinţă a semnelor, „în care autorul avea să intre aşa cum cineva intră la mînăstire"[5], dovedind acel „superb instinct de sistem" de care vorbea Eco[6]. Poate şi începutul constituirii unui nou mit: cel al semiologiei şi al structuralismului.

Să semnalăm şi să subliniem totodată exemplaritatea analizelor datorită, mai întîi, insolitului obiectelor mitificate, apoi, preciziei detaliilor care dau identitate, pertinenţei atributelor calificante, gustului pentru nuanţe, îmbogăţind astfel

[4] Paginile sînt date după ediţia franceză a *Mitologiilor* lui Barthes.

[5] Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990, p. 156.

[6] Umberto Eco şi Isabella Pezzini, „La sémiologie des sémiologies", *Communications*, nr. 36, 1982, p. 25.

situațiile, eleganței registrului lingvistic... Ilustrarea acestor afirmații nu se lovește decît de dificultatea de a alege din multimea „cazurilor", care ne permit să percepem o mare varietate de dispoziții și de tonuri. Iată, de pildă, acest mic fragment din „Lumea catch-ului", realizat în modalitate semiologică, lupta fiind de fapt un sistem de semnificație, spațiul unei semioze: „Fizicul catcher-ilor instituie /.../ un semn de bază /.../. Diferitele linii de semnificație se luminează unele pe altele și formează spectacolul cel mai inteligibil cu putință. Catch-ul este ca o scriere diacritică: pe deasupra semnificației fundamentale a trupului său, catcher-ul dispune de explicații episodice, dar binevenite, înlesnind necontenit lectura luptei prin gesturi, mimică și atitudini ce duc intenția la evidența maximă /.../ Face un șir complicat de semne menite să arate /.... născocind mereu cîte ceva ca să dea temei nemulțumirii sale" (p. 14). Sînt surprinse cu exactitatea unei camere detaliile care caută și realizează „perfecțiunea unei iconografii" (p. 16), legitimînd semnificația prin motivarea semnului.

Urmărind și redînd jocul dintre existență și aparență („Actorul Studios d'Harcourt", „Romanii în film"), Barthes transformă ambiguitatea în virtuozitate, într-un rafinat exercițiu de stil, producînd, în același timp, o serie de eseuri despre manifestarea semiotică în cele mai neașteptate ipostaze, sugerînd și demonstrînd teza –reluată frecvent – semiozei fără frontiere („Saponide și detergenți", „Scriitorul în concediu", „Marțieni", „Critica mută și oarbă").

Mitul Identității și al Dublului, cel al transparenței, al universalității limbajului, mitul apostolatului întrupat de abatele Pierre – un mit foarte durabil, persistent, așa cum bine știm, calificat drept „o adevărată pădure de semne" –, mitul femeii care scrie romane și naște copii, mitul jucăriilor... sînt prilejuri de a elabora capitole pentru un adevărat tratat de semiologie

aplicată. „Bichon printre negri" aduce în prim plan ruptura dramatică dintre cunoaștere și mitologie, dintre ritmul accelerat al științei și stagnarea reprezentărilor colective, chiar și veacuri întregi, sprijinite în greșeala lor de către putere, de presă, de valorile care nu sfidează obișnuința. O suită de aforisme pline de humor – neîngăduitor, deoarece avem de a face cu un discurs moral, vecin cu militantismul[7] – prezintă vinul ca mit, sau mitul vinului: „în Franța, beția este consecință, nu finalitate", „știința de a bea este o tehnică națională", „vinul întemeiază o morală colectivă", „vinul face parte din rațiunea de Stat", așa cum „cartoful prăjit este semnul alimentar al «francității»". Mitul teatrului tînăr, turul Franței – „mitul total" –, mitul copilăriei-geniale, mitul exotismului, fotogenia publicitară... Tautologia, „Racine este Racine", se află la temelia oricărei forme de anti-intelectualism, o armă a poujadismului. Nu rareori avem de a face cu speculații seducătoare, care captează prin subtilitate și inedit („Adamov și limbajul", „Creierul lui Einstein", „Omul-jet"), cu exibarea unui cod tactil („Noul Citroën"), analiza semiologică a mitologici muzicale, sau a fotografiei destinate reclamei, deși cîteodată efortul analitic, excesiv, duce la o vlăguire, la o degradare a expresiei, la o diluare contrară forței expresive. Sînt cîteva – doar cîteva – exemple politice și fapte sociale, „micile mitologii ale lunii".

Mitologiile au apărut – așadar, lunar –, între 1954 și 1956, aproape toate în revista Lettres nouvelles, inaugurînd o formulă specială în jurnalistica despre cotidian. Rațiunea producerii lor este mărturisită în prefață: „Punctul de pornire al acestei

[7] J.B. Fages, *Comprendre Roland Barthes*, Toulouse, Privat Editeur, 1979, p. 60.

reflecțiuni era, cel mai adesea, un sentiment de nerăbdare față de un «firesc» în care presa, arta, bunul simț învăluie neobosit o realitate care, deși este cea în care trăim, este totuși cu desăvîrșire istorică: într-un cuvînt, mă durea văzînd că, în povestirea despre actualitatea noastră, sînt tot timpul amestecate Natura și Istoria, și doream să surprind în expunerea decorativă a acelui se-înțelege-de-la-sine *abuzul ideologic care, după părerea mea, se ascunde acolo" (p. 7). Adunate în volum, ele nu numai că l-au semnalat pe autor, dar i-au atras și eticheta, împreună cu statutul, de etnolog și psihanalist[8] al societății noastre, cea franceză, postfața despre „mitul în zilele noastre" contribuind considerabil la această celebritate, pe cît de rapidă, pe atît de durabilă. Barthes avea, într-adevăr, să fie adesea desemnat ca „autorul* Mitologiilor", *deși, după acest exercițiu de „structurare a totalității sub forma de ideologie mistificatoare", parcursul lui intelectual a fost marcat de curentele care, în anii 50 și 60, au mobilizat, în Franța, cea mai mare parte a energiilor intelectuale. Aceste curente sînt, în formularea unui foarte bun cunoscător al acelei epoci în spațiul cultural francez; „marxismul hegelian, structuralismul și grefa lingvistică a nietzscheismului, numită post-structuralism"*[9].

Învățăm, așadar, de la Barthes că: mitul este o legendă, după cum vrea etimologia lui grecească, o povestire simbolică despre condiția umană, dar și minciună, mistificare cu ajutorul

[8] Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe*, Paris, Payot, 1973.

[9] Thomas Pavel, „S/Z: utopie et ascèse", în *Communications* 63/1996, p. 159.

semnificantului, „un furt de sens", o „deturnare a semnului", a cărui cea dintîi funcție este să denoteze, conotația parazitînd denotația.

Mitul este un semn global. Substanța acestui semn, oricare ar fi natura ei – limbaj verbal, fotografie, pictură, afiș, rit, obiect etc. – este redusă la o simplă funcție semnificantă, la statutul de limbaj.

Mitul este mesaj în cadrul unui sistem de comunicare. Ca știință formală, mitologia este un fragment din acea vastă știință a semnelor postulată de Saussure sub numele de semiologie; ca știință istorică, ea aparține ideologiei.

Mitologiile după patruzeci de ani... Eteroclitul suprafeței se estompează, este ocultat de distanța temporală față de evenimentul mitogen. Rămîn, ca elemente de profunzime, insistența ideologică, redundanța generatoare de sens, capacitatea autorului – excepțională! – de a detecta semnificațiile, fidelitatea – consecință a precedentei și tot o formă de insistență – pentru analiza semiologică, în egală măsură creație și aplicație, în sfîrșit, atu suprem? barthesianismul scriiturii, despre care s-a vorbit mult, căci nu putea să nu se vorbească, forța semantică a acestei scriituri, a cărei originalitate justifică un calificativ ce indică exclusivitatea, vizibilă atît în manifestarea cognitivă cît și în cea ludică, și din care, în versiunea pe care o propunem acum, a rămas atît cît un transfer interlingvistic în general și priceperea traducătorului în special o îngăduie, mai ales atunci cînd se intervine la nivelul semnificanților, al substanței expresiei, care au fost imitate, mimate sau adaptate, în așa fel încît, pentru cititorul român, atent și avizat, plăcerea textului să fie cît mai puțin știrbită.

Maria CARPOV

Textele care urmează au fost scrise, lună de lună, timp de vreo doi ani, din 1954 pînă în 1956, ţinînd seama de actualitate. Încercam să reflectez, cu regularitate, la cîteva din miturile vieţii cotidiene franceze. Obiectul acestei reflecţii putea fi foarte variat (un articol de presă, o fotografie apărută într-un săptămînal, un film, un spectacol, o expoziţie), iar subiectul, cu totul arbitrar: căci era vorba, bineînţeles, de actualitatea mea.

Punctul de pornire al acestei reflecţiuni era, cel mai adesea, un sentiment de nerăbdare faţă de un „firesc" în care presa, arta, bunul simţ învăluie neobosit o realitate care, deşi este cea în care trăim, este totuşi cu desăvîrşire istorică: într-un cuvînt, mă durea văzînd că, în povestirea despre actualitatea noastră, sînt tot timpul amestecate Natura şi Istoria, şi doream să surprind în expunerea decorativă a acelui se-înţelege-de-la-sine abuzul ideologic care, după părerea mea, se ascunde acolo.

Chiar din capul locului, noţiunea de mit mi s-a părut că poate explica aceste false evidenţe; pe atunci, atribuiam cuvîntului un sens tradiţional. Însă eram încredinţat de un lucru, din care, apoi, am încercat să scot toate semnificaţiile: mitul este un limbaj. De aceea, ocupîndu-mă de nişte fapte aparent cum nu se poate mai îndepărtate de orice literatură (o luptă de catch, un fel de mîncare gătită, o expoziţie de artă plastică), nu mă gîndeam să ies din acea semiologie generală a lumii noastre burgheze al cărei versant literar îl abordasem mai înainte în cîteva eseuri. Totuşi, abia după ce am cercetat un număr oarecare de fapte de actualitate, am încercat să definesc, metodic, mitul contemporan: text pe care, bineînţeles, l-am lăsat la sfîrşitul acestui volum, întrucît nu face altceva decît să sistematizeze nişte materiale anterioare.

Scrise lună de lună, aceste eseuri nu au pretenţia că se dezvoltă organic: sînt legate între ele prin insistenţă, prin repetiţie. Căci nu ştiu dacă, aşa cum spune proverbul, lucrurile repetate sînt plăcute, dar cred că, cel puţin, ele semnifică. Iar eu am căutat, în toate acestea, semnificaţii. Să fie oare semnificaţiile mele? Cu alte cuvinte, există cumva o mitologie a mitologului? De bună seamă, iar cititorul va vedea el însuşi care-i scopul meu. Însă, la drept vorbind, nu cred că lucrurile stau chiar aşa. „Demistificarea", ca să folosim încă un cuvînt ce începe să se uzeze, nu este o operaţiune olimpiană. Vreau să spun că nu-mi însuşesc convingerea tradiţională care postulează o deosebire de natură între obiectivitatea savantului şi subiectivitatea scriitorului, ca şi cum unul ar fi dotat cu „libertate" şi celălalt cu „vocaţie", ambele în măsură să ascundă sau să sublimeze limitele reale ale situaţiei lor: eu vreau să trăiesc din plin contradicţia timpului meu, cea care este în stare să facă dintr-un sarcasm condiţia adevărului.

R.B.

I
MITOLOGII

Lumea *catch*-ului

„... Adevărul emfatic al gestului
în marile împrejurări ale vieţii."
(BAUDELAIRE)

Meritul *catch*-ului este acela de a fi un spectacol excesiv. Aflăm în el o emfază asemănătoare cu ceea ce trebuie să fi fost emfaza în teatrul antic. De altminteri, *catch*-ul este un spectacol sub cerul liber, deoarece esenţial pentru circ sau pentru arenă nu este cerul (valoare romantică rezervată serbărilor mondene), ci intensitatea şi verticalitatea zonei luminoase; chiar şi în fundul celor mai slinoase săli pariziene, *catch*-ul ţine de marile spectacole solare, ca şi teatrul grec şi cursele de tauri: pretutindeni, o lumină fără nici o umbră dă naştere unei emoţii care se manifestă în toată puterea ei.

Unii cred despre *catch* că este un sport josnic. *Catch*-ul nu este un sport, este un spectacol, şi nu este mai josnic să asişti la o reprezentare în stil *catch* a Durerii decît la suferinţele lui Arnolphe sau la cele ale Andromacăi. Există, desigur, un fals *catch*, care, cu multă osteneală, se joacă păstrînd inutilele aparenţe ale unui sport ca oricare altul: este ceva cu totul lipsit de interes. Adevăratul *catch*, impropriu numit *catch* de amatori,

se joacă în săli de mîna a doua, unde publicul se adaptează spontan la caracterul spectaculos al luptei, așa cum face publicul din cinematografele de cartier. Aceiași oameni sînt apoi nemulțumiți că este un sport trucat (ceea ce ar trebui, de fapt, să reducă din caracterul josnic al *catch*-ului). Publicului nu-i pasă nicidecum dacă lupta este sau nu trucată, și are dreptate; el se bizuie pe cea dintîi virtute a spectacolului, aceea de a abole orice mobil și orice consecință: important nu este ceea ce crede el, ci ceea ce vede.

Publicul acesta știe foarte bine să facă diferența între *catch* și box; el știe că boxul este un sport jansenist, bazat pe demonstrarea unei excelențe; se poate paria în privința rezultatului unei lupte de box: la *catch*, aceasta n-ar avea nici-o noimă. Meciul de box este o poveste care se construiește sub ochii spectatorului; la *catch*, dimpotrivă, inteligibil este fiecare moment, nu durata. Spectatorul nu este interesat de felul cum se ajunge la reușită, el așteaptă imaginea momentană a unor pasiuni. *Catch*-ul cere, așadar, o lectură imediată a sensurilor juxtapuse, fără a fi nevoie să fie legate între ele. Viitorul irațional al luptei nu-l interesează pe amatorul de *catch*, pe cîtă vreme un meci de box implică întotdeauna o cunoaștere a viitorului. Cu alte cuvinte, *catch*-ul este o sumă de spectacole, dar nici unul dintre ele nu este o funcție: fiecare moment impune cunoașterea totală a unei pasiuni care apare, izolată, fără să meargă vreodată pînă la a fi încununată de un rezultat.

Drept care, funcția *catcher*-ului nu este aceea de a cîștiga, ci aceea de a săvîrși întocmai gesturile pe care publicul le așteaptă de la el. Se spune despre *judo* că ar conține ceva simbolic, neștiut de nimeni; chiar cînd sînt eficace, avem de a face cu gesturi reținute, precise, dar scurte, trasate corect, dar fără volum. *Catch*-ul, dimpotrivă, propune gesturi excesive, exploatate pînă la paroxismul semnificației lor. În *judo*, un om

căzut jos abia atinge pămîntul, se răsucește, se ferește, eschivează înfrîngerea, sau, dacă aceasta este vădită, iese imediat din joc; la *catch*, cel căzut la pămînt o face cu exagerare, oferind, din belșug, privirilor intolerabilul spectacol al neputinței lui.

Această funcție de emfază este aidoma cu cea din teatrul antic, unde resortul, limba și accesoriile (măști și coturni) se asociau pentru a da o explicație exagerat de vizibilă unei Necesități. Gestul *catcher*-ului învins semnificînd lumii o înfrîngere pe care, departe de a o masca, o accentuează și o ține așa cum se face cu o pauză la orgă, este corespondentul măștii antice a cărei misiune era să semnifice tonul tragic al spectacolului. La *catch*, ca și pe scenele antice, personajelor nu le este rușine de suferința lor, ele știu să plîngă, le plac lacrimile.

În *catch*, fiecare semn este deci înzestrat cu o limpezime desăvîrșită de vreme ce totul trebuie înțeles pe loc. Din clipa cînd adversarii se află în Ring, publicul este pus în drepturi de către evidența rolurilor. Ca și la teatru, fiecare tip fizic exprimă în mod excesiv rolul atribuit luptătorului. Thauvin, un om de cincizeci de ani, obez și ramolit, a cărui hîdoșenie asexuată inspiră întotdeauna porecle feminine, expune în carnea sa caracterele josniciei, întrucît rolul său este acela de a figura ceea ce, în conceptul clasic de „nemernic" – fr. *salaud* – (concept-cheie în orice luptă de *catch*), este organic respingător. Greața voluntară inspirată de Thauvin merge așadar foarte departe în ordinea semnelor: nu numai că urîțenia este folosită aici pentru a semnifica josnicia, dar urîțenia aceasta este adunată toată într-o trăsătură deosebit de respingătoare a materiei: moliciunea spălăcită a unei cărni moarte (publicul îi spune lui Thauvin „*la barbaque*" – carne de calitate proastă), încît condamnarea pătimașă a mulțimii nu mai pornește din afara judecății ei, ci din zona cea mai adîncă a firii ei. Te poți năclăi zdravăn

într-o imagine ulterioară a lui Thauvin, întrutotul pe potriva fizicului acestuia: actele lui ar fi aidoma vîscozității esențiale a personajului.

Prin urmare, cea dintîi cheie a luptei este trupul *catcher*-ului. Știu chiar de la început că toate actele lui Thauvin, trădările sale, cruzimile și lașitățile, nu vor fi altfel decît prima imagine pe care mi-o dă despre josnicie: mă pot bizui pe el că va îndeplini inteligent și pînă la capăt toate gesturile unei anumite josnicii informe și că astfel va reda complet imaginea nemernicului celui mai respingător cu putință: nemernicul-caracatiță. *Catcher*-ii au deci un fizic la fel de hotărîtor ca și personajele din Comedia italiană. Acestea arată dinainte, prin costum și prin atitudini, care va fi conținutul rolului lor: așa cum Pantalone nu poate fi decît un încornorat caraghios, Arlechino un servitor șiret și Doctorul un pedant imbecil, tot astfel Thauvin va fi mereu trădătorul josnic, Reinières (un blond înalt cu trupul moale și cu părul vîlvoi) imaginea neliniștitoare a pasivității, Mazaud (un cocoșel arogant) cea a înfumurării grotești, iar Orsano (filfizon efeminat, care apare de la început într-un halat albastru cu roz) cea, de două ori picantă, a unei „netrebnice" (fr. *salope*) răzbunătoare (deoarece nu cred că publicul de la Elysée-Montmartre se ia după ce scrie în Littré și socotește cuvîntul „*salope*" drept un substantiv masculin).

Fizicul *catcher*-ilor instituie deci un semn de bază, care conține în germene întreaga luptă. Însă acest germene proliferează deoarece, în fiecare moment al luptei, în fiecare situație nouă, corpul *catcher*-ului zvîrle în direcția publicului, spre minunata bucurie a acestuia, ceva ce se alătură în mod firesc unui gest. Diferitele linii de semnificație se luminează unele pe altele și formează spectacolul cel mai inteligibil cu putință. *Catch*-ul este ca o scriere diacritică: pe deasupra semnificației fundamentale a trupului său, *catcher*-ul dispune de explicații episodice, dar

întotdeauna binevenite, înlesnind necontenit lectura luptei prin gesturi, mimică și atitudini ce duc intenția la evidența maximă. Uneori, *catcher*-ul triumfă printr-un rictus respingător, atunci cînd îl ține sub genunchi pe sportivul cel bun; alteori, el adresează mulțimii un zîmbet suficient, care prevestește apropiata răzbunare; tot atunci, trîntit jos și imobilizat, lovește puternic pămîntul cu brațele ca să arate tuturor natura intolerabilă a situației sale; și tot atunci, face un șir complicat de semne menite să arate că el întrupează pe bună dreptate imaginea întotdeauna plină de haz a cîrcotașului, născocind mereu cîte ceva ca să dea temei nemulțumirii sale.

Este așadar vorba de o adevărată Comedie Umană, unde nuanțele cele mai sociale ale pasiunii (înfumurare, drept cuvenit, cruzime rafinată, simț al „plății") întîlnesc mereu, din fericire, semnul cel mai luminos care să le poată primi, exprima și duce triumfal pînă la capătul sălii. La acest grad, se înțelege de la sine că nu mai are nici o importanță dacă pasiunea este sau nu autentică. Publicul cere imaginea pasiunii, nu pasiunea ca atare. Nu există o problemă a adevărului în *catch*, după cum această problemă nu există în teatru. În amîndouă cazurile, se așteaptă figurarea inteligibilă a unor situații morale îndeobște secrete. Această golire a interiorității în avantajul semnelor exterioare, vlăguirea conținutului de către formă, este însuși principiul artei clasice triumfătoare. *Catch*-ul este o pantomimă imediată infinit mai eficace decît pantomima teatrală, deoarece gestul *catcher*-ului nu are nevoie de nici o fabulație, de nici un decor, într-un cuvînt, de nici un transfer pentru a părea adevărat.

Fiecare moment al *catch*-ului este deci ca o algebră care dezvăluie instantaneu legătura dintre o cauză și efectul ei figurat. Există, cu siguranță, la amatorii de *catch*, un soi de plăcere intelectuală să *vadă* funcționînd atît de bine mecanismul moral: unii *catcher*-i, mari artiști, te satisfac așa cum o face un personaj

al lui Molière, deoarece izbutesc să impună o lectură imediată a interiorității lor: un *catcher* reprezentînd caracterul arogant și ridicol (cum se spune, de pildă, că Harpagon este un caracter), Armand Mazaut înveselește întotdeauna sala cu rigoarea matematică a transcrierilor lui, împingînd desenul gesturilor pînă la cea din urmă semnificație a lor și dînd luptei acea furie și acea precizie specifice unei mari dispute scolastice, unde miza este triumful orgoliului și totodată grija formală pentru adevăr.

Publicului îi este înfățișat marele spectacol al Durerii, al Înfrîngerii și al Dreptății. *Catch*-ul prezintă durerea omului cu toată amplificarea măștilor tragice: *catcher*-ul care suferă după ce i se întîmplă ceva cumplit de dureros (un braț răsucit, un picior înțepenit) oferă înfățișarea excesivă a Suferinței; ca într-o Pietà primitivă, el oferă privirii chipul exagerat de schimonosit de o durere insuportabilă. Înțelegem lesne că, la *catch*, pudoarea n-ar fi la locul ei, fiind opusă ostentației voluntare a spectacolului, acelei Expuneri a durerii, care este însăși finalitatea luptei. De aceea, toate actele ce dau naștere suferinței sînt deosebit de spectaculoase, de pildă, gestul unui prestidigitator care-și arată cărțile ținîndu-le cît mai sus: o durere ce ar apărea fără o cauză limpede nu ar putea fi înțeleasă; un gest secret cu adevărat crud ar încălca legile nescrise ale *catch*-ului și nu ar avea nici o eficacitate sociologică, asemenea unui gest nebunesc sau parazitar. Suferința pare, dimpotrivă, impusă cu amploare și convingere, căci trebuie ca toată lumea, nu numai să constate că omul suferă, dar și să înțeleagă de ce suferă, în primul rînd acest lucru. Ceea ce *catcher*-ii numesc „o priză", adică o figură oarecare ce permite imobilizarea la nesfîrșit a adversarului și posibilitatea de a face ce vrei cu el, are drept funcție pregătirea convențională, deci inteligibilă, a spectacolului suferinței, instalarea metodică a condițiilor suferinței: inerția celui învins

îngăduie învingătorului (din acel moment) să se stabilească în cruzimea lui și să transmită publicului acea încetineală înspăimîntătoare a torționarului care este sigur de urmarea gesturilor pe care le face: frecarea botului adversarului neputincios, sau a coloanei vertebrale apăsînd pumnul, cu mișcări regulate, sau săvîrșind măcar suprafața vizuală a acestor gesturi, *catch*-ul fiind singurul sport care dă o imagine atît de exterioară torturei. Dar chiar și aici, doar imaginea se află în cîmpul jocului, spectatorul nu dorește suferința reală a luptătorului, el gustă doar perfecțiunea unei iconografii. Nu este adevărat ce se spune despre *catch* că ar fi un spectacol sadic: nu este decît un spectacol inteligibil.

Mai este încă o figură, și mai spectaculoasă decît „priza": „manșeta", acea lovitură puternică dată cu antebrațul, un pumn îndesat ce strivește pieptul adversarului, cu un zgomot flasc, și prăbușirea exagerată a corpului învins. Cu manșeta, catastrofa este împinsă la evidența sa maximă, încît, la rigoare, gestul nu mai apare decît ca un simbol; înseamnă să mergem prea departe, să ieșim din regulile morale ale *catch*-ului, unde orice semn trebuie să fie excesiv de limpede, fără să lase să transpară intenția lui de limpezime; publicul strigă atunci „*chiqué*" (simulat, trucat, se preface) nu fiindcă regretă lipsa suferinței efective, ci fiindcă nu-i place artificiul: ca și la teatru, poți să ieși din joc atît prin exces de sinceritate cît și prin exces de simulare.

S-a mai vorbit despre avantajele pe care *catcher*-ii le au de pe urma unui anumit stil fizic, compus și exploatat pentru a dezvolta sub ochii publicului o imagine totală a Înfrîngerii. Moliciunea acelor trupuri mari, albe, ce se prăbușesc dintr-o dată la pămînt, sau cad în corzi bătînd din brațe, inerția *catcher*-ilor masivi reflectați jalnic de toate suprafețele elastice ale Ringului, nimic nu poate semnifica mai limpede înjosirea exemplară a învinsului. Lipsită de orice resort, carnea *catcher*-ului

nu mai este decît o masă dezgustătoare întinsă la pămînt care trezește toate înverșunările și toate jubilațiile. Există ai un paroxism de semnificație în manieră antică, deoarece amin teşte luxul intenţiilor asociate triumfurilor latine. În alte mo mente, tot o figură antică se desprinde din încleștarea *catcher*-ilo cea a celui ce imploră, a omului învins, îndoit, îngenunchea cu brațele ridicate deasupra capului, culcat încet-încet la pămîn de apăsarea verticală a învingătorului. La *catch*, spre deosebir de judo, Înfrîngerea nu este un semn convențional, abandona de îndată ce este dobîndit; Înfrîngerea nu este un sfîrșit, ci dimpotrivă, o durată, o expunere, ca reia vechile mituri al Suferinței și ale Umilinței publice: crucea și stîlpul infamiei. *Catcher*-ul parcă este crucificat sub o lumină puternică, în văzul tuturor. Am auzit spunîndu-se despre un *catcher* întins la pămînt: „A murit, micul Isus, aici, pe cruce", iar aceste vorbe ironice dădeau la iveală rădăcinile adînci ale unui spectacol ce săvîrșește înseși gesturile celei mai vechi dintre formele de purificare.

Însă *catch*-ul are rolul de a mima în primul rînd un concept pur moral: justiția. Ideea de plată este esențială în *catch* și strigătul: „Chinuiește-l", scos de mulțime, înseamnă mai înainte de orice: „Fă-l să plătească". Este bineînțeles vorba de o justiție imanentă. Cu cît este mai josnică fapta „nemernicului", cu atît mai mare este bucuria publicului, care-l vede pedepsit pe bună dreptate: dacă trădătorul – un laș, firește – se refugiază după corzi invocîndu-și drepturile necuvenite printr-o mimică nerușinată, este prins fără milă și mulțimea jubilează cînd vede că regula este încălcată pentru a se da o pedeapsă meritată. *Catcher*-ii se pricep foarte bine să folosească puterea de indignare a publicului propunîndu-i însăși limita conceptului de Justiție, acea zonă extremă a înfruntării unde este de ajuns să ieși ceva mai mult din regulă ca să deschizi ușile unei lumi dezlănțuite. Pentru un amator de *catch*, nimic nu este mai frumos decît furia răzbunătoare a unui luptător trădat, care se azvîrle cu patimă, nu asupra unui adversar norocos, ci asupra imaginii dureroase a necinstei. Aici, mișcarea Justiției interesează, firește, mult mai mult decît conținutul ei: *catch*-ul este mai înainte de toate o serie cantitativă de compensații (ochi pentru ochi, dinte pentru dinte). Așa se explică faptul că răsturnările de situații au, pentru obișnuiții *catch*-ului, un fel de frumusețe morală: se bucură de ele ca de un episod romanesc bine venit, și, cu cît contrastul între reușita unei lovituri și intervenția unei situații neașteptate este mai mare, cu atît succesul luptătorului este mai aproape de înfrîngere, mimodrama fiind socotită satisfăcătoare. Justiția este așadar cadrul unei încălcări posibile: numai fiindcă există o Lege spectacolul pasiunilor care o nesocotesc capătă preț.

Se va înțelege deci că, din cinci lupte de *catch*, cam una singură respectă regulile. Să spunem încă o dată că, în cazul de față, regularitatea este o utilitate sau un gen, ca la teatru: regula nu constituie nicidecum o constrîngere reală, ci aparența convențională a regularității. De aceea, de fapt, o luptă care respectă regulile nu este nimic altceva decît o luptă de o politețe exagerată: combatanții se înfruntă cu zel, nu cu furie, știu să-și stăpînească patimile, nu se înverșunează asupra celui învins, se opresc din luptă de îndată ce li se poruncește acest lucru, și se salută după fiecare episod greu, în timpul căruia n-au încetat totuși să-și fie loiali unul altuia. Trebuie să se știe, firește, că toate aceste acțiuni politicoase sînt semnalate publicului prin gesturile cele mai convenționale ale loialității: strîngerea mîinii, ridicarea brațului, refuzul ostentativ al unei prize sterile care ar știrbi perfecțiunea luptei.

Dimpotrivă, neloialitatea nu se manifestă aici decît prin semnele ei excesive: lovirea învinsului cu piciorul, refugierea în spatele corzilor invocînd ostentativ un drept pur formal,

refuzul de a da mîna cu partenerul înainte şi după lupt
folosirea pauzei oficiale pentru a cădea, mişeleşte, în spate
adversarului, ca să-i dea o lovitură interzisă atunci cînd arbitr
nu-l vede (lovitură care, evident, nu are valoare decît fiind
de fapt, jumătate din sală poate s-o vadă şi să se indigneze
Întrucît Răul este climatul natural al *catch*-ului, lupta corec
capătă o valoare de excepţie; cel obişnuit se miră de aceas
şi o salută din mers ca pe o întoarcere anacronică şi cam sent
mentală la tradiţia sportivă („sînt neobişnuit de corecţi"); s
simte dintr-o dată emoţionat în faţa bunătăţii generale a lumi
dar fără îndoială că ar muri de plictiseală şi de indiferenţă dac
jucătorii de *catch* nu ar reveni repede la orgia de sentiment
urîte, căci numai ele fac adevăratul *catch*.

Extrapolat, *catch*-ul corect nu ar putea duce decît la box
sau la judo, pe cîtă vreme adevăratul *catch* îşi află originalitatea
în toate excesele acelea care fac din el un spectacol, nu un
sport. Sfîrşitul unui meci de box sau al unei întîlniri de judo
este rece, aidoma concluziei unei demonstraţii. Ritmul *catch*-
ului este cu totul altul, deoarece sensul lui natural este cel al
amplificării retorice: emfaza pasiunilor, reînnoirea paroxismelor,
exasperarea replicilor nu pot, firește, ajunge decît la confuzia
cea mai barocă. Unele lupte, chiar din cele mai reuşite, sînt
încununate de o hărmălaie finală, un soi de *fantasia* dezlănţuită,
unde regulamentele, legile genului, cenzura arbitrilor şi limitele
ringului sînt abolite, luate de o dezordine triumfătoare, care
trece şi în sală, tîrîndu-i de-a valma pe *catcher*-i, masori, arbitru
şi spectatori.

În America, lucrul acesta s-a mai spus, *catch*-ul figurează
un fel de luptă mitologică între Bine şi Rău (de natură para-
politică, deoarece *catcher*-ul cel rău trebuie să fie întotdeauna
unul Roşu). *Catch*-ul franţuzesc capătă o cu totul altă eroizare,

una de ordin etic, nu politic. Aici, publicul aşteaptă construirea
progresivă a unei imagini eminamente morale: cea a nemerni-
cului desăvîrşit. Lumea vine la *catch* ca să asiste la noile aven-
turi ale unui mare prim rol, personaj unic, permanent şi multi-
form, ca Guignol sau Scapin, inventiv cînd este vorba de figuri
neaşteptate, rămînînd totuşi credincios rolului său. Nemernicul
se dezvăluie aşa cum se dezvăluie un caracter de Molière sau
un portret de La Bruyère, aşadar, ca o entitate clasică, o esenţă,
ale cărei acte nu sînt decît nişte epifenomene semnificative
dispuse în timp. Acest caracter stilizat nu aparţine nici unei
naţiuni, nici unui partid, şi oricare ar fi numele *catcher*-ului –
Kuzchenko (poreclit Mustaţă din pricina lui Stalin), Yerpazian,
Gaspardi, Jo Vignola sau Nollières –, spectatorul nu-i atribuie
altă patrie decît „corectitudinea".

Ce-o fi fiind deci un nemernic pentru acest public alcătuit,
după cît se pare, în parte, din oameni incorecţi? În primul rînd,
un nestatornic, unul care admite regulile numai cînd îi sînt lui
de folos şi nu socoteşte necesar să aibă o atitudine constantă.
Este un om imprevizibil, aşadar, asocial. Se ascunde după Lege
cînd crede că îi este favorabilă şi o trădează cînd lucrul acesta
îi este de folos; uneori neagă limita formală a Ringului şi con-
tinuă să lovească un adversar protejat legal de corzi; alteori,
restabileşte această limită şi cere protecţie de la ceea ce, cu
o clipă mai înainte, nu respecta. Inconsecvenţa aceasta, în mult
mai mare măsură decît trădarea şi cruzimea, scoate publicul
din fire: nemulţumit, nu din motive morale, ci logice, pentru
el, contradicţia dintre argumente este greşeala cea mai josnică.
Lovitura interzisă nu devine incorectă decît atunci cînd distruge
un echilibru cantitativ şi încurcă socoteala precisă a compen-
saţiilor; publicul nu condamnă încălcarea unor plăpînde reguli
oficiale, ci lipsa răzbunării, lipsa penalizării. Drept care, nu
există ceva mai atîtător pentru mulţime decît piciorul dat cu
emfază într-un nemernic învins; bucuria de a pedepsi atinge

culmea dacă se sprijină pe o justificare matematică, atunci, di prețul nu mai are nici un frîu: nu mai este vorba de un *sala* (netrebnic), ci de *une salope* (netrebnică), gest oral ce exprim ultima degradare.

O finalitate atît de precisă cere de la *catch* să fie exac ceea ce așteaptă publicul. *Catcher*-ii, oameni cu multă expe rientă, știu foarte bine să facă în așa fel încît episoadele spon tane ale luptei să se apropie de ceea ce crede publicul despr marile teme fantastice din propria lui mitologie. Un *catche* poate irita sau dezgusta, dar niciodată nu dezamăgește, căc el duce întotdeauna pînă la capăt, printr-o solidificare progre sivă a semnelor, ceea ce publicul așteaptă de la el. La *catch* fiecare lucru există în totalitate, nu există nici un simbol, nic o aluzie, totul este dat exhaustiv; fără să lase ceva în umbră gestul taie toate sensurile parazite și prezintă cu ceremonie o semnificație pură și plină, rotundă ca o Natură. Emfaza aceasta nu este nimic altceva decît imaginea populară și ancestrală a înțelegerii perfecte a realului. *Catch*-ul mimează deci o înțele gere ideală a lucrurilor, este o euforie a oamenilor, ridicată pentru un timp în afara ambiguității constitutive a situațiilor cotidiene și instalate în viziunea panoramică a unei Naturi univoce, unde semnele ar corespunde în sfîrșit cauzelor, fără piedici, fără pierderi și fără contradicții.

Cînd eroul sau nemernicul dramei, omul care, cu cîteva minute mai înainte, a fost văzut cuprins de o furie morală, mărit pînă la dimensiunile unui soi de semn metafizic, părăsește sala de *catch*, impasibil, anonim, cu o valijoară în mînă și nevasta la braț, nimeni nu poate bănui că, în *catch*, există puterea de transmutare proprie Spectacolului și Cultului. Pe Ring, și chiar și în adîncul josniciei lor voluntare, *catcher*-ii rămîn niște zei, deoarece ei sînt, pentru cîteva clipe, cheia ce deschide Natura, gestul pur care desparte Binele de Rău, dezvăluind fața unei Justiții ce poate fi în sfîrșit înțeleasă.

Actorul *Studios d'Harcourt*

În Franța, nu ești actor dacă nu ai fost fotografiat de *Studios d'Harcourt*. Actorul d'Harcourt este un zeu: nu face niciodată nimic: este surprins *în repaus*.

Un eufemism, inspirat de mondenitate, explică această postură: se presupune că actorul este „în oraș". Este vorba firește de un oraș ideal, acel oraș al actorilor unde totul este sărbătoare și dragoste, pe cîtă vreme, pe scenă, totul este muncă, „dar" generos și obositor. Și trebuie ca această schimbare să surprindă în cel mai înalt grad; trebuie să fim tulburați cînd descoperim, agățată la scara scenei, ca un sfinx la intrarea în sanctuar, imaginea olimpiană a unui actor care a jupuit monstrul ce se zvîrcolea, prea omenesc, regăsindu-și în cele din urmă esența atemporală. Actorul își ia revanșa: silit, de funcția sa sacerdotală, să joace uneori bătrînețea și urîțenia, adică depose darea de sine însuși, este ajutat să găsească o înfățișare ideală, curățată (ca la spălătorie) de impuritățile profesiunii. Trecînd de pe „scenă" în „oraș", actorul Studios d'Harcourt nu părăsește nicidecum „visul" pentru „realitate". Dimpotrivă: pe scenă, bine făcut, osos, carnal, cu pielea groasă sub fard; în oraș, supt, neted, cu chipul lustruit de virtute, aerisit de către lumina plă cută din Studios d'Harcourt. Pe scenă, uneori bătrîn, sau măcar arătînd o vîrstă; în oraș, veșnic tînăr, înfipt pentru totdeauna

pe piscul frumuseţii. Pe scenă, trădat de materialitatea unui gla
prea puternic, ca muşchii de la picioarele unei dansatoare, i
oraş, de o tăcere ideală, adică misterios, plin de taina adînc
atribuită oricărei frumuseţi care nu vorbeşte. În sfîrşit, pe scenă
angajat cu forţa în gesturi triviale sau eroice, oricum, ineficace
în oraş, redus la un chip epurat de orice mişcare.

Pe deasupra, acest chip pur devine cu totul nefolositor –
adică pur lux – din pricina unghiului aberant al vederii, ca
şi cum aparatul Studios d'Harcourt, avînd privilegiul să capteze
această frumuseţe nepămînteană, trebuia să se plaseze în zonele
cele mai improbabile ale unui spaţiu rarefiat, şi, ca şi cum acest
chip, care se mişcă între pardoseala grosolană a scenei şi cerul
surîzător al „oraşului", nu putea fi prins decît pe furiş, scos
o clipă din firească lui atemporalitate, apoi lăsat cu respect să-şi
urmeze regeasca lui cursă solitară; cînd aplecată matern spre
pămîntul ce se îndepărtează, cînd ridicată, extatică, faţa actoru-
lui pare că ajunge la lăcaşul ei ceresc într-o înălţare fără grabă
şi fără efort, spre deosebire de umanitatea spectatoare care,
aparţinînd altei clase zoologice şi nefiind apţă pentru mişcare
decît cu picioarele (nu cu faţa), trebuie să se întoarcă, mergînd
pe jos, în apartamentul său. (Va trebui, cîndva, încercată o
psihanaliză istorică a iconografiilor trunchiate. Poate că mersul
este, din punct de vedere mitologic, gestul cel mai trivial, deci
cel mai uman. Orice vis, orice imagine ideală, orice promovare
socială suprimă mai întîi picioarele, şi o face fie cu ajutorul
portretului, fie cu cel al automobilului).

Reduse la un chip, la umeri, la păr, actriţele dau astfel
dovadă de virtuoasa irealitate a sexului lor – fiind, în oraş,
în mod vădit, îngeri, după ce, pe scenă, au fost amante, mame,
tîrfe şi subrete. Cît despre bărbaţi, cu excepţia junilor primi
despre care se admite că aparţin mai curînd genului angelic,
de vreme ce chipul lor rămîne, ca şi cel al femeilor, în poziţie

de evanescenţă, bărbaţii îşi afişează virilitatea prin vreun atribut
citadin, o pipă, un cîine, ochelari, un cămin de care-şi sprijină
cotul, obiecte banale, dar necesare exprimării masculinităţii,
îndrăzneală îngăduită doar masculilor, şi cu ajutorul căreia
actorul „în oraş" se manifestă, aidoma zeilor şi regilor cînd
sînt cu chef, adică atunci cînd nu se tem să fie oameni ca
oricare, cu plăcerile lor (pipa), sentimentele (cîinele), infirmi-
tăţile (ochelarii) şi chiar şi cu domiciliul lor terestru (căminul).

Iconografia Studios d'Harcourt sublimează materialitatea
actorului şi continuă o „scenă" trivială, bineînţeles, de vreme
ce ea funcţionează, cu un „oraş" inert, aşadar, ideal. Actorul,
scăpat de învelişul prea încarnat al meseriei, îşi recapătă esenţa
rituală de erou, de arhetip uman, situat la limita normelor fizice
ale celorlalţi oameni. Aici, chipul este un obiect romanesc;
neclintirea, substanţa lui divină suspendă adevărul cotidian şi
tulbură, desfată şi, în cele din urmă, liniştește ca un adevăr
superior. Dintr-un scrupul de iluzie propriu unei epoci şi unei
clase sociale prea slabe atît pentru raţiunea pură cît şi pentru
mitul puternic, mulţimea din antracte, care se plictiseşte şi nu
se ascunde, declară că aceste chipuri ireale sînt chiar cele ce
se întîlnesc la oraş, ajungînd astfel la convingerea raţionalistă
că în spatele actorului poate fi presupus un bărbat; însă atunci
cînd mimul trebuie despuiat, Studio d'Harcourt, într-un anumit
moment, scoate un zeu, şi totul, în acest public burghez, blazat
şi trăind din minciună, totul este satisfăcut.

Drept care, fotografia Studio d'Harcourt este pentru tînă-
rul actor un rit de iniţiere, o diplomă de măiestrie, adevărata
dovadă a identităţii lui profesionale. Este oare într-adevăr întro-
nat atîta vreme cît n-a ajuns sub Sfîntul Bec d'Harcourt? Pătra-
tul acela, unde pentru prima dată se vede capul lui ideal, aerul
lui inteligent, sensibil sau răutăcios, potrivit cu ceea ce are de
gînd să facă toată viaţa, este actul solemn prin care întreaga

societate acceptă să-l desprindă de propriile sale legi fizice
îi asigură renta perpetuă a unui chip ce primește în dar, i
ziua acestui botez, toate puterile îndeobște refuzate, cel puți
simultan, cărnii de rînd: o splendoare inalterabilă, o seducți
fără urmă de răutate, o forță intelectuală care nu însoțește
neapărat arta sau frumusețea actorului.

Iată de ce fotografiile făcute de Thérèse Le Prat sau de
Agnès Varda, de pildă, sînt de avangardă: ele lasă întotdeauna
actorului propriul lui chip de încarnare și îl închid, fără șovăială
cu o umilință exemplară, în funcția lui socială, aceea de a
„reprezenta", și nu de a minți. Pentru un mit atît de aliena
ca cel al chipurilor de actori, hotărîrea aceasta este foarte revo-
luționară: să nu agăți deasupra scărilor clasicele fotografii
Studios d'Harcourt, gătite, lenește, angelizate sau virilizate (dupt
sex), este o îndrăzneală al cărei lux foarte puține teatre și-l
oferă.

Romanii în film

În *Iuliu Cezar* de Mankiewicz, toate personajele au breton. La unii este ondulat, la alții ca un fir subțire, sau ca un moț, sau gominat, dar la toți este bine pieptănat, cei cu chelie nefiind admiși, deși istoria romană a dat un număr considerabil de persoane cu chelie. Cei cu păr puțin nu s-au lăsat însă așa ușor, și frizerul, principalul făuritor al filmului, a știut întotdeauna să le scoată o ultimă șuviță, care a ajuns și ca pe frunte, pe frunțile acelea romane, a căror îngustime a semnalat întotdeauna un amestec specific de drept, de virtute și de cucerire.

Ce sînt așadar aceste bretoane îndărătnice? Pur și simplu afișul Romanității. Se vede operînd aici, nedisimulat, resortul capital al spectacolului, *semnul*. Șuvița frontală inundă cu evidență, nimeni nu se mai îndoiește că se află la Roma, în antichitate. Iar certitudinea aceasta este necontenită: actorii vorbesc, acționează, se torturează, dezbat chestiuni „universale" fără să piardă nimic, datorită acelui mic steag întins pe fruntea lor, din verosimilul lor politic: iar generalitatea li se poate chiar umfla fără nici o grijă, poate trece Oceanul și străbate veacurile, poate ajunge la mutra yankee a figuranților de la Hollywood, n-are importanță, toată lumea este liniștită, instalată în certitudinea tihnită a unui univers fără duplicitate, unde romanii sînt romani datorită celui mai citeț dintre semne, părul de pe frunte.

Un francez, pentru care chipurile americane mai păstrează încă ceva exotic, socotește că amestecul acesta de morfologii

de gangsteri-şerifi şi mici bretoane romane este comic: ar mai curînd un excelent gag de muzic-hall. Pentru noi, semn funcţionează excesiv, se discreditează arătîndu-şi finalitate Însă acelaşi breton adus pe singura frunte natural latină di film, cea a lui Marlon Brando, ne impune fără să ne facă s rîdem, şi nu este exclus ca o parte din succesul european a acestui actor să se datoreze integrării perfecte a capilarităţi romane în morfologia generală a personajului. La polul opus Iuliu Cezar este de necrezut, cu moaca lui de avocat anglo saxon, rodată de mii de roluri secundare de poliţişti sau d comici, Iuliu Cezar al cărui craniu de nătăfleţ este aranjat c vai de lume cu o şuviţă de păr.

În ordinea semnificaţiilor capilare, iată un sub-semn, ce al surprizelor nocturne: Portia şi Calpurnia, trezite în puterea nopţii, au părul ostentativ ciufulit; la cea dintîi, mai tînără neglijenţa este exprimată de pletele ce cad nepieptănate; la ce de-a doua, matură, neglijenţa este mai elaborată: o coadă de păr ce trece după gît şi cade, în faţă, pe umărul drept, în aşa fel încît să impună semnul tradiţional al dezordinii, asimetria. Însă semnele acestea sînt excesive şi totodată derizorii: ele postulează un „firesc" pe care nici măcar nu au curajul să-l onoreze pînă la capăt: nu sînt „cinstite".

Un alt semn din acest *Iuliu Cezar*: toate feţele asudă întruna: oameni din popor, soldaţi, conspiratori, toţi îşi scaldă trăsăturile austere şi crispate într-o sudoare (de vaselină) abundentă. Iar *gros-plan*-urile sînt atît de frecvente încît sudoarea este în mod vădit un atribut intenţional. Ca şi bretonul roman sau coada de păr nocturnă, transpiraţia este şi ea un semn. Semnul cui? Al moralităţii. Toată lumea transpiră, deoarece toată lumea dezbate ceva înlăuntrul său; ne aflăm acolo unde se găseşte o virtute ce se chinuieşte cumplit, adică acolo unde este însăşi tragedia, iar sudoarea trebuie să exprime acest lucru: poporul, traumatizat de moartea lui Cezar, apoi de argumentele lui Marc-Antoniu, poporul transpiră, combinînd, economic, în

acest singur semn, intensitatea emoţiei şi caracterul rudimentar al condiţiei sale. Iar bărbaţii plini de virtute, Brutus, Casius, Casca, transpiră şi ei întruna, arătînd astfel munca fiziologică enormă pe care o desfăşoară în ei virtutea ce va da naştere unei crime. A transpira înseamnă a gîndi (ceea ce se sprijină evident pe postulatul, foarte potrivit unui popor de oameni de afaceri, că: operaţia de a gîndi este violentă, cataclismică, cel mai mic semn al ei fiind transpiraţia). În tot filmul, un singur om nu transpiră, rămîne neted, moale, etanş: Cezar. Evident, Cezar, *obiect* al crimei, rămîne uscat, deoarece el nu ştie, *el nu gîndeşte*, el trebuie să aibă faţa curată, distantă şi rece ca o dovadă în justiţie.

Şi de astă dată, semnul este ambiguu: rămîne la suprafaţă, dar nu înseamnă că nu caută să treacă drept ceva de profunzime; vrea să lase să se înţeleagă (fapt lăudabil), dar vrea totodată să pară spontan (fapt incorect), se declară intenţionat şi totodată inevitabil, artificial şi natural, produs şi descoperit. Iar toate acestea ne pot duce la o morală a semnului. Semnul nu ar trebui să se prezinte decît sub două forme extreme: sau net intelectual, redus datorită distanţei sale la o algebră, ca în teatrul chinezesc, unde un drapel înseamnă un regiment întreg; sau adînc înrădăcinat, oarecum inventat de fiecare dată, arătîndu-şi o faţă lăuntrică şi tainică, semnal al unui moment, nu al unui concept (este, de pildă, cazul artei lui Stanislavski). Însă semnul intermediar (bretonul romanităţii sau transpiraţia gîndirii) dă la iveală un spectacol degradat, care se teme atît de adevărul naiv cît şi de artificiul total. Căci, dacă este bine ca un spectacol să fie făcut pentru a limpezi lumea, în confundarea semnului cu semnificatul există o duplicitate vinovată. O duplicitate caracteristică spectacolului burghez: între semnul intelectual şi semnul visceral, arta aceasta pune, cu ipocrizie, un semn corcit, eliptic şi totodată pretenţios, pe care-l botează cu numele pompos de semn *„natural"*.

Scriitorul în concediu

Gide citea din Bossuet în timp ce cobora fluviul Congo. Postura aceasta rezumă destul de bine idealul despre scriitorii noştri „în concediu", fotografiaţi de *Le Figaro:* asociaţia dintre banal şi prestigiul unei vocaţii pe care nimic n-o poate opri sau degrada. Iată deci un bun reportaj, foarte eficace din punct de vedere sociologic, şi care ne prezintă fără să trişeze ideea pe care burghezia noastră şi-o face despre scriitorii ei.

Ceea ce pare s-o surprindă şi s-o încînte mai întîi pe această burghezie este lărgimea propriilor ei vederi atunci cînd admite că scriitorii sînt şi ei nişte oameni care îşi iau concediu ca toată lumea. „Concediul" este un fapt social recent, şi ar fi interesant să i se urmărească dezvoltarea mitologică. La început, ceva privitor la şcoală, apoi concediile au devenit, după ce au fost plătite, ceva privitor la proletariat, cel puţin la cel ce munceşte. Susţinînd că acest ceva se poate referi şi la scriitori, că specialiştii sufletului omenesc sînt şi ei supuşi statutului general al muncii contemporane, încercăm să-i convingem într-un fel pe cititorii noştri burghezi că sînt în pas cu timpul: sîntem mulţumiţi să recunoaştem necesitatea unor prozaisme, ne adaptăm la realităţile „moderne" datorită lecţiilor lui Siegfried şi Fourastié.

Se înţelege de la sine că această proletarizare a scriitorului nu este acordată decît cu zgîrcenie, şi numai pentru a fi mai bine distrusă după aceea. Îndată ce i se dă un atribut social (concediul fiind unul foarte plăcut), omul de litere se întoarce iute în empireul pe care-l împarte cu profesioniştii vocaţiei. Iar „firescul" în care sînt eternizaţi romancierii noştri este de fapt instituit ca să traducă o contradicţie sublimă: cea dintre condiţia prozaică, produsă, din păcate, de către o epocă foarte materialistă, şi statutul prestigios pe care societatea burgheză îl acordă cu dărnicie oamenilor spiritului care trăiesc în ea (cu condiţia să fie inofensivi faţă de această societate).

Faptul ce dovedeşte minunata particularitate a scriitorului este acela că, în timpul acestor faimoase concedii pe care le împarte frăţeşte cu muncitorii şi cu băieţii de prăvălie, el nu încetează lucrul, sau măcar producţia. Fiind un fals muncitor, tot fals este şi cînd se află în concediu. Unul îşi scrie amintirile, un altul îşi corectează spalturile, un al treilea îşi pregăteşte cartea următoare. Iar cel care nu face nimic mărturiseşte acest lucru ca pe ceva cu adevărat paradoxal, o ispravă de avangardă, pe care doar un spirit puternic îşi îngăduie s-o afişeze. Judecînd după această din urmă fanfaronadă, se spune că este foarte „firesc" ca scriitorul să scrie mereu, în orice situaţie. În primul rînd, aceasta asimilează producţia literară cu un soi de secreţie involuntară, adică tabu, de vreme ce scapă determinismelor omeneşti: în termeni mai nobili, scriitorul este prada unui zeu lăuntric ce vorbeşte în orice clipă, fără să se sinchisească, tiranul, de concediul medium-ului său. Scriitorii sînt în concediu, însă Muza lor veghează şi naşte neobosit.

Al doilea avantaj al acestei logorei este acela că, datorită caracterului său imperativ, ea trece în mod firesc drept însăşi esenţa scriitorului. Acesta admite fără îndoială că este prevăzut

cu o existență omenească, cu o casă veche la țară, cu o famil un șort, o nepoțică etc..., însă, spre deosebire de ceilalți munc tori, care-și schimbă esența și care pe plajă nu mai sînt dec niște oameni în concediu, scriitorul își păstrează pretutinde natura lui de scriitor; avînd concediu, scriitorul își afișeaz semnul umanității sale; însă zeul rămîne, căci este scriitor a cum Ludovic al XIV-lea era rege, chiar și pe scaunul cu gaur la mijloc. În acest fel, munca omului de litere este, față d muncile omenești, cam ca ambrozia față de pîine: o substanț miraculoasă, eternă, care acceptă forma socială pentru a-i f mai bine percepută prestigioasa ei diferență. Toate acestea n duc la ideea despre un scriitor supraom, un soi de ființă dife rențială pe care societatea o pune în vitrină pentru a se pute sluji mai bine de singularitatea artificială pe care i-o acordă

Imaginea om-de-rînd a „scriitorului în concediu" nu este deci nimic altceva decît una din acele mistificări abile pe care lumea bună o operează ca să-și aservească și mai mult scriitorii: nimic nu scoate mai bine în evidență singularitatea unei „vocații" decît faptul de a fi contrazisă – dar nu negată, departe de așa ceva – de către prozaismul realizării sale: este un vechi șiretlic al tuturor hagiografiilor. De aceea vedem cum mitul „concediilor literare" se extinde mult peste vară: tehnicile jurnalismului contemporan se străduiesc tot mai mult ca să dea despre scriitor o reprezentare prozaică. Ar fi însă nedrept să vedem aici un efort de demistificare. Este cu totul altceva. Se poate, desigur, să mi se pară emoționant și chiar măgulitor, mie, simplu cititor, faptul de a participa la viața cotidiană a unei seminții selecționate pe bază de geniu: m-aș simți într-o minunată înfrățire cu o lume unde aflu, datorită ziarelor, că un anumit mare scriitor poartă pijamale albastre, și că unui anumit tînăr romancier îi plac „fetele frumoase, brînza *Reblochon* și mierea de levănțică". Cu toate acestea, rezultatul este

că scriitorul devine încă și mai vedetă, se desprinde și mai mult de pămînt, pentru un lăcaș ceresc unde pijamalele și brînzeturile nu-l împiedică nicidecum să folosească din nou nobila sa vorbire demiurgică.

Atunci cînd se atribuie în mod public unui scriitor un trup de carne adevărată, cînd se dă în vileag faptul că îi place vinul alb aspru și carnea aproape nefriptă, produsele artei sale devin și mai miraculoase, esența lor este și mai divină. Nu numai că amănuntele despre viața de zi cu zi nu mă ajută să înțeleg mai bine natura inspirației scriitorului, dar, dimpotrivă, asemenea confidențe subliniază și mai mult singularitatea mitică a condiției sale. Căci eu nu am decît să pun pe seama unei supraumanități existența unor ființe destul de vaste pentru a purta pijamale albastre în timp ce se manifestă ca o conștiință universală, sau ca să spună cît de mult le plac brînzeturile cu același glas cu care își anunță viitoarea Fenomenologie a Ego-ului. Asocierea spectaculoasă dintre atîta noblețe și atîta superficialitate înseamnă că mai credem încă în contradicție: fiind miraculoasă pe de-a-ntregul, fiecare din termenii ce-o alcătuiesc sînt și ei la fel de miraculoși: și-ar pierde bineînțeles tot interesul într-o lume unde munca scriitorului ar fi desacralizată în așa măsură încît să pară la fel de naturală ca și funcțiile lui vestimentare sau gustative.

Croaziera Sîngelui Albastru

De la Încoronare, francezii tînjeau după o reluare a actua litații monarhice, căci se dau în vînt după așa ceva; îmbarcare unui grup de vreo sută de prinți pe un iaht grecesc, *Agamem non*, le-a plăcut foarte mult. Încoronarea Elisabethei era o tem patetică, sentimentală: Croaziera Sîngelui Albastru este un ep sod picant: regii s-au jucat de-a oamenii, ca într-o comedi de Flers și Caillavet; de aici au rezultat mii de situații cara ghioase prin contradicțiile lor, genul Marie-Antoinette-jucîndu-se de-a-lăptăreasa. Patologia unei astfel de petreceri este grava de vreme ce lumea petrece pe seama unei contradicții, înseamn că se crede că termenii ei sînt foarte îndepărtați; cu alte cuvinte regii sînt dintr-o esență supraomenească și, cînd împrumută temporar anumite forme de viață democratică, nu poate fi vorba decît de o întrupare contra naturii, posibilă doar din condescendență. Susținînd că regii sînt capabili de prozaism, recunoaștem că statutul acesta nu le este mai firesc decît este angelismul pentru muritorii de rînd, constatăm că regele este încă de drept divin.

Iată de ce gesturile neutre ale vieții cotidiene au căpătat, pe *Agamemnon*, un caracter de nemaipomenită îndrăzneală, asemenea acelor fantezii creative unde Natura trece dincolo de împărăția sa: regii se bărbieresc singuri! Amănuntul a fost

prezentat de cele mai importante publicații ale noastre ca un act de o ciudățenie de necrezut, ca și cum, prin aceasta, regii se învoiau să-și riște întreaga lor regalitate, profesînd de altminteri, prin însuși acest fapt, credința în natura ei indestructibilă. Regele Paul purta o cămașă cu mîneci scurte, regina Frederica o rochie *imprimată*, adică nu numai că desenul era neobișnuit, dar putea fi văzut și pe trupurile unor muritori de rînd: pe vremuri, regii se deghizau în ciobani; astăzi, pentru ei, semnul deghizării se află în faptul că, timp de cincisprezece zile, se îmbracă de la Uniprix. Un alt statut democratic: sculatul la șase dimineața. Toate acestea ne spun, prin antifrază, ceva despre o anumită idealitate a vieții cotidiene: să porți mîneci lungi cu manșete, să fii ras de un servitor, să te trezești tîrziu. Renunțînd la aceste privilegii, regii le împing în înălțimea visului: sacrificiul – cu totul temporar – fixează semnele fericirii cotidiene în eternitatea lor.

Și mai curios este faptul că acest caracter mitic al regilor noștri este astăzi laicizat, dar nicidecum conjurat prin mijlocirea unui anumit scientism, regii sînt definiți prin puritatea rasei lor (Sîngele Albastru), ca și cîinii, iar corabia, loc privilegiat al oricărei închideri, este un fel de arcă modernă, unde sînt păstrate principalele varietăți ale speciei monarhice. Se merge pînă acolo încît se socotesc, fără sfială, șansele unor împerecheri; închiși în herghelia lor plutitoare, exemplarele pursînge sînt ferite de orice căsătorie amestecată, totul fiindu-le (anual?) pregătit ca să se poată reproduce între ele; fiind la fel de puțini pe pămînt ca și rasa „pug dog", corabia îi fixează și îi adună, alcătuiește o „rezervație" temporară unde este păstrată și, din fericire, unde se riscă perpetuarea unei curiozități etnografice la fel de bine ocrotită ca o rezervație de indieni în America.

Cele două teme seculare se amestecă, tema Regelui-Zeu și cea a Regelui-Obiect. Însă acest cer mitologic nu este cu

totul inofensiv pentru Pămînt. Mistificările cele mai etera „amănuntele amuzante" din timpul Croazierei Sîngelui Alb tru, toată vorbăria aceasta anecdotică, servită pînă la ameţe de marea presă cititorilor săi, are şi neajunsuri: siguri divinitatea lor reactivată, prinţii fac politică în mod democrat Contele de Paris părăseşte iahtul *Agamemnon* ca să vină Paris să vadă ce se mai întîmplă cu C.E.D., iar tînărul Ju de Spania este trimis să sprijine fascismul spaniol.

Critica mută şi oarbă

Criticii (literari şi dramatici) folosesc adesea două argumente destul de ciudate. Primul constă în brusca decretare a obiectului ca inefabil şi, ca urmare, a criticii ca inutilă. Celălalt argument, care reapare şi el periodic, constă în a se recunoaşte prea prost, prea nepriceput pentru a înţelege o lucrare ce trece drept filosofică: astfel, o lucrare de Henri Lefebvre despre Kirkegaard a provocat printre cei mai buni critici ai noştri (şi nu vorbesc despre cei care-şi dau pe faţă prostia) o aşa-zisă panică imbecilă (al cărei scop era, evident, discreditarea lui Lefebvre zvîrlindu-l în ridicolul cerebralităţii pure).

De ce oare critica îşi proclamă, periodic, neputinţa sau neînţelegerea? Nu din modestie, cu siguranţă: nimic mai simplu decît cineva care mărturiseşte că nu pricepe nimic din existenţialism, nimic mai ironic şi deci mai liniştitor decît un altul care mărturiseşte, ruşinat, că el nu are norocul să fie iniţiat în filosofia Extraordinarului; şi nu este ceva mai militar decît un al treilea ce pledează pentru inefabilul poetic.

Toate acestea înseamnă de fapt că ne credem destul de inteligenţi ca, mărturisind că nu înţelegem, vinovată de acest lucru să fie limpezimea autorului, nu cea a propriului nostru creier: mimăm nerozia pentru a determina publicul să protesteze, antrenîndu-l astfel, spre folosul nostru, de la compli-

citatea întru neputință la o complicitate întru inteligență. Operațiunea este bine cunoscută în saloanele Verdurin: „Eu, care sînt inteligent de profesie, nu pricep nimic; dar nici voi nu pricepeți nimic; asta înseamnă că voi sînteți la fel de inteligenți ca mine".

Adevărata față a acestor declarații sezoniere de incultură este acel vechi mit obscurantist potrivit căruia ideea este nocivă dacă nu este controlată de „bunul simț" și de „sentiment": Cunoașterea este Răul, amîndouă au crescut pe același copac, cultura este permisă cu condiția de a-și proclama periodic zădărnicia scopurilor și limitele puterii (vezi, în această privință, și ideile Dlui Graham Greene despre psihologi și despre psihiatri); cultura ideală nu ar trebui să fie decît o dulce efuziune retorică, arta cuvintelor pentru a dovedi o muiere trecătoare a sufletului. Această bătrînă pereche romantică pe care o alcătuiesc inima și capul nu are realitate decît într-o închipuire de origine oarecum gnostică, în filosofiile acelea opiacee, care de fapt au format totdeauna complementul regimurilor opresive, unde intelectualii sînt îndepărtați trimițîndu-i să se ocupe puțin cu emoțiile și cu inefabilul. În realitate, orice rezervă față de cultură este o poziție teroristă. Dacă ești critic de meserie și proclami că nu pricepi nimic din existențialism sau din marxism (căci, ca un făcut, acestea sînt în primul rînd filosofiile pe care recunoaștem că nu le înțelegem), înseamnă că-ți înalți orbirea sau mutenia la rangul de regulă universală, că alungi din lumea aceasta marxismul și existențialismul: „Eu nu înțeleg, deci voi sînteți idioți".

Dar, dacă, într-o operă, vă temeți așa de mult de bazele ei filosofice și dacă le disprețuiți, dacă cereți cu atîta tărie dreptul de a nu înțelege nimic din ea și de a nu vorbi despre ea, atunci de ce vă mai faceți critici? Meseria voastră este totuși aceea de a înțelege, de a explica. Puteți, de bună seamă, judeca filosofia în numele bunului simț; din păcate, dacă „bunul simț"

și „sentimentul" nu pricep nimic din filosofie, filosofia, în schimb, le pricepe foarte bine pe ele. Nu voi îi explicați pe filosofi, ei vă explică pe voi. Nu vreți să înțelegeți textul marxistului Lefebvre, fiți însă siguri că marxistul Lefebvre înțelege foarte bine neputința voastră de a înțelege și, îndeosebi (căci eu vă cred mai curînd vicleni decît inculți) rostul mărturisirii delicios de „inofensive" a acestui fapt.

Saponide şi detergenţi

Primul Congres Mondial al Detergenţei (Paris, septembrie 1954) a autorizat lumea să se lase prinsă de euforia provocată de *Omo:* nu numai că produsele detergente nu au nici o acţiune dăunătoare asupra pielii, dar chiar i-ar putea feri pe minori de silicoză. Însă produsele acestea constituie, de cîţiva ani încoace, obiectul unei publicităţi atît de masive încît astăzi ele fac parte din acea zonă a vieţii cotidiene a francezilor asupra căreia psihanaliza, dacă ar fi la zi cu tot ce se petrece, ar face bine să se aplece un pic. Atunci, ar fi folositor să i se opună psihanalizei lichidelor purificatoare *(Javel),* cea a pulberilor saponidate *(Lux, Persil)* sau detergente *(Rai, Paic, Crio, Omo).* Raporturile dintre remediu şi rău, dintre produs şi murdărie sînt foarte diferite de la un caz la altul.

De pildă, apele de *Javel* au fost întotdeauna percepute ca un fel de foc lichid a cărui acţiune trebuie să fie măsurată cu grijă, altfel, însuşi obiectul este atins, „ars"; legenda implicită a acestui gen de produse se sprijină pe ideea de modificare violentă, abrazivă, a materiei: factorii răspunzători sînt de ordin chimic sau mutilant: produsul „ucide" murdăria. Dimpotrivă, pulberile sînt elemente separatoare; rolul lor ideal este acela de a elibera obiectul de imperfecţiunea lui circumstanţială: murdăria este „alungată", nu mai este „omorîtă"; în imaginarul

din jurul lui *Omo,* murdăria este un mic duşman plăpînd şi negru, care o ia la sănătoasa de pe rufele frumoase şi curate numai cît este ameninţat cu judecata lui *Omo.* Produsele cu clor şi cele cu amoniac sînt fără nici o îndoială delegaţii unui soi de foc total, salvator, dar orb; pulberile sînt, dimpotrivă, selective, ele împing, duc murdăria prin ţesătura obiectului, au o funcţie de poliţie, nu de război. Distincţia aceasta are responsabilii ei etnografici: lichidul chimic prelungeşte gestul spălătoresei care freacă rufele, iar pulberile înlocuiesc mai curînd gestul gospodinei care freacă şi stoarce rufele pe marginea spălătorului înclinat.

În cadrul pulberilor, trebuie însă să opunem reclamei psihologice reclama psihanalitică (iau cuvîntul fără să-i asociez o semnificaţie savantă anume). De exemplu, Albeaţa *Persil* îşi clădeşte prestigiul pe evidenţa unui rezultat; este pusă în mişcare vanitatea, aparenţa socială, oferind spre comparaţie două obiecte din care unul este *mai* alb decît celălalt. Reclama *Omo* indică de asemenea şi efectul produsului (de altfel, sub o formă superlativă), însă, în primul rînd, descoperă procesul din acţiunea lui; în felul acesta, reclama îl angajează pe consumator într-un fel de mod trăit al substanţei, îl face complice la o eliberare şi nu doar beneficiar al unui rezultat; materia este prevăzută cu stări-valoare.

Omo foloseşte două asemenea stări-valoare, destul de noi în cadrul detergenţilor: cea profundă şi cea spumoasă. Cînd se spune că *Omo* curăţă în profunzime (vezi sceneta Cinema-Publicitate), se presupune că rufele sînt profunde, ceva la care nimeni nu s-a gîndit vreodată, ceva ce omagiază incontestabil, face din ele un obiect măgulitor pentru tainicele porniri de învăluire şi de dezmierdare ce se află în orice trup omenesc. Cît despre spumă, semnificaţia ei de lux este bine cunoscută: mai întîi, ea are o aparenţă de inutilitate; apoi, proliferarea sa

abundentă, facilă, parcă la nesfîrşit, lasă să se presupună că în substanţa din care iese se află un germene viguros, o esenţă sănătoasă şi puternică, o mare bogăţie de elemente active într-un mic volum iniţial; în sfîrşit, ca favorizează, la consumator, o imaginaţie aeriană despre materie, un mod de contact uşor şi totodată vertical, urmărit atît în ordinea gustativă (pateu de ficat de gîscă, mîncăruri uşoare, vinuri) cît şi în cea a vestimentaţiei (museline, tuluri) şi a săpunurilor (vedetă făcînd baie). Spuma poate fi chiar semnul unei oarecare spiritualităţi, în măsura în care despre spirit se crede că poate scoate totul din nimic, o mare suprafaţă de efecte dintr-un mic volum de cauze (cremele au o cu totul altă psihanaliză, una de ordin sopitiv: ele desfiinţează ridurile, durerea, focul etc.). Important este să ştii să maschezi funcţia abrazivă a detergentului sub imaginea plăcută a unei substanţe profunde şi totodată aeriene care poate guverna ordinea moleculară a ţesăturii fără a o ataca. Euforie care nu trebuie să ne facă să uităm că există un plan unde *Persil* şi *Omo* sînt totuna: planul trustului anglo-olandez *Unilever*.

Omul sărman şi proletarul

Ultimul gag al lui Charlot a fost cînd a dat jumătate din premiul primit de la sovietici pentru fondurile abatelui Pierre. De fapt, în felul acesta a stabilit o egalitate de natură între proletar şi omul sărman. Charlot l-a văzut întotdeauna pe proletar sub înfăţişarea de om sărman: aşa se explică forţa umană a reprezentărilor sale, dar şi ambiguitatea lor politică. Toate acestea sînt foarte vizibile în acel film admirabil, *Timpuri noi*. Charlot se apropie neîncetat de tema proletară, fără s-o asume sub aspect politic; el ne arată proletarul, încă orbit şi minţit, definit de natura imediată a nevoilor şi a alienării lui totale în mîinile stăpînilor (patroni şi poliţişti). Pentru Charlot, proletarul tot mai este un om căruia îi este foame: la Charlot, reprezentările foamei sînt întotdeauna epice: nişte sandviciuri nemaipomenit de mari, fluvii de lapte, fructe aruncate cu nepăsare după ce abia s-a muşcat din ele; în semn de batjocură, maşina de mîncat (de esenţă patronală) nu oferă decît alimente tăiate în bucăţi şi, în mod vădit, fără nici un gust. Împotmolit în foamea sa, omul-Charlot se situează întotdeauna chiar dedesuptul conştientizării politice: pentru el, greva este o catastrofă, deoarece ea ameninţă un om care, într-adevăr, nu mai vede de foame ce-i este; acest om nu ajunge la condiţia muncitorească decît în momentul cînd omul sărman şi proletarul coincid sub privirile (şi loviturile) poliţiei. Din punct de vedere istoric, Charlot

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ „LUCIAN BLAGA" Cluj - Napoca

se identifică în mare măsură cu muncitorul din vremea Restaurației, cu salahorul revoltat împotriva mașinii, descumpănit de grevă, fascinat de problema pîinii (în sensul propriu al cuvîntului), dar incapabil încă de a accede la cunoașterea cauzelor politice și a exigențelor unei strategii colective.

Charlot reprezintă un fel de proletariat brut, rămas deocamdată în afara Revoluției, iar aceasta face ca forța lui să fie imensă. Deocamdată, nici o operă socialistă nu a ajuns să exprime condiția umilă a muncitorului cu atîta violență și generozitate. Numai Brecht, poate, a întrevăzut necesitatea ca arta socialistă să se ocupe întotdeauna de omul din ajunul Revoluției, adică omul singur, încă orb, gata să se îndrepte către lumina revoluționară sub apăsarea „firească" a necazurilor sale. Înfățișîndu-l pe muncitor angajat într-o luptă conștientă, subsumată de Cauză și de Partid, celelalte opere redau o calitate politică necesară, dar fără forță estetică.

Însă Charlot, potrivit ideii lui Brecht, își arată orbirea astfel încît cei ce-l privesc să vadă, în același timp, și orbul și spectacolul dat de acesta; să vezi că cineva nu vede este cea mai bună situație pentru a vedea cu intensitate ce nu vede celălalt: de pildă, la spectacolul de Marionete, copiii sînt cei ce-i spun Marionetei unde este ceea ce ea se preface că nu vede. Tot așa, Charlot în celulă, răsfățat de paznici, duce viața ideală a micului burghez american: cu picioarele încrucișate, își citește jurnalul sub un portret al lui Lincoln, însă postura este discreditată de adorabila ei suficiență, de faptul că nu mai este posibil să te refugiezi în ea fără a remarca noua alienare pe care o conține. În acest fel, cele mai ușoare fixări devin zadarnice, iar omul sărman este necontenit rupt de ispite. De fapt, acesta-i motivul pentru care Charlot învinge totul: pentru că scapă din orice, respinge orice asociație și nu investește niciodată în om decît omul, numai omul. Anarhia lui, discutabilă din punct de vedere politic, reprezintă, poate, în artă, forma cea mai eficace a revoluției.

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

Marțieni

Misterul Farfuriilor Zburătoare a fost, la început, exclusiv terestru: se presupunea că farfuria vine din necunoscutul sovietic, din acea lume la fel de lipsită de intenții clare ca și o altă planetă. Iar această formă a mitului conținea, chiar de pe atunci, germenele dezvoltării sale planetare; dacă farfuria, din mașinărie sovietică a devenit atît de ușor mașinărie marțiană, înseamnă că, de fapt, mitologia occidentală atribuie lumii comuniste însăși alteritatea planetei: URSS este o lume intermediară între Pămînt și Marte.

Numai că, în devenirea sa, fantasticul și-a schimbat sensul, s-a trecut de la mitul luptei la cel al judecății. Într-adevăr, Marte, pînă una-alta, este nepărtinitor: Marte vine pe Pămînt pentru a judeca Pămîntul dar, înainte de a condamna, Marte vrea să observe, să înțeleagă. Marea contestare U.R.S.S.-U.S.A. este simțită de acum încolo ca o stare vinovată, deoarece aici primejdia nu mai are nimic de a face cu dreptul: așa se explică recurgerea mitică la o privire cerească, destul de puternică pentru a intimida ambele părți. Analiștii viitorului vor putea explica elementele figurative ale acestei puteri, temele onirice care o alcătuiesc: rotunjimea mașinăriei, netezimea metalului din care este făcută, acea stare superlativă a lumii pe care ar putea-o reprezenta o materie fără cusături: înțelegem mai bine,

dimpotrivă, tot ceea ce, în cîmpul nostru perceptiv, face parte din tema Răului: unghiurile, planurile neregulate, zgomotul, discontinuitatea suprafețelor. Toate acestea au fost arătate amănunțit în romanele de anticipație, a căror psihoză marțiană nu face decît să reia aidoma descrierile.

Mai semnificativ încă este faptul că Marte este implicit dotat cu un determinism istoric copiat după cel al Pămîntului. Dacă farfuriile sînt vehiculele unor geografi marțieni veniți să observe configurația Pămîntului, după cum a spus-o în gura mare nu știu ce învățat american, și așa cum de bună seamă mulți o cred pe șoptite, faptul se datorează maturizării istoriei lui Marte și a celei a lumii noastre în același ritm, precum și producerii de geografi în același veac în care noi am descoperit geografia și fotografia aeriană. Singura deosebire este însuși vehiculul, mai avansat, Marte nefiind decît un Pămînt din vis, înzestrat cu aripi desăvîrșite, ca în orice vis de idealizare. Pesemne că, dacă la rîndul nostru am debarca pe Marte, plăsmuit după închipuirea noastră, n-am găsi aici decît Pămîntul, și, între aceste două produse ale unei aceleiași Istorii, ar fi greu să ne lămurim care dintre ele este al nostru. Căci, pentru ca Marte să fie redat științei geografice, această planetă trebuie să fi avut și ea un Strabon al ei, un Michelet al ei, un Vidal de La Blanche, și, din aproape în aproape, aceleași națiuni, aceleași războaie, aceiași învățați și aceiași oameni ca noi.

Logica cere să aibă și aceleași religii, și, bineînțeles, mai ales logica noastră, a francezilor. Marțienii, spune *Le Progrès de Lyon*, au avut neapărat un Christos; prin urmare, au și un Papă (și iată că schisma este deschisă): dacă nu l-ar fi avut, nu ar fi putut fi atît de civilizați încît să inventeze farfuria interplanetară. Întrucît, pentru acest jurnal, religia și progresul tehnic sînt în aceeași măsură bunuri de preț ale civilizației, ele nu pot merge decît împreună. „*Este de neconceput*, se scrie

acolo, *ca niște ființe ce au atins un asemenea grad de civilizație încît au putut ajunge pînă la noi cu propriile lor mijloace, să fie «păgîni». Trebuie să fie deiști, să recunoască existența lui Dumnezeu și să-și aibă propria lor religie.*"

Așadar, toată această psihoză se bazează pe mitul Identității, adică al Dublului. Dar, în cazul acesta, ca întotdeauna, Dublul este mai înainte, Dublul este Judecător. Înfruntarea dintre Est și Vest nu mai este pur și simplu lupta dintre Bine și Rău, este un soi de amestec manihеist, zvîrlit sub ochii unei a treia Priviri; ea postulează existența unei Supra-Naturi la nivelul cerului, deoarece în cer este Teroarea: de acum înainte, cerul este, fără nici un fel de metaforă, cîmpul unde apare moartea atomică. Judecătorul se naște în același loc unde amenință călăul.

Iar pe acest Judecător – sau mai degrabă acest Supraveghetor – l-am văzut reînvestit, cu grijă, de către spiritualitatea comună, fiind, de fapt, foarte puțin diferit de o pură proiecție terestră. Una din trăsăturile constante ale oricărei mitologii mic-burgheze este incapacitatea de a-l imagina pe Celălalt. Alteritatea este conceptul față de care „bunul simț" are o antipatie fără pereche. Orice mit tinde, fatal, către un antropomorfism îngust, și, mai rău, către ceea ce am putea numi un antropomorfism de clasă. Marte nu este doar Pămîntul, este Pămîntul mic-burghez, este fundul de provincie la nivel de mentalitate, cultivat (sau exprimat) de marea presă ilustrată. De abia ce s-a format în cer, că Marte este *aliniat* de către cea mai puternică formă de apropriere, cea a identității.

Operaţia ASTRA

Introducînd în Ordine spectacolul îndatoritor al servituţilor sale, s-a obţinut un mijloc paradoxal dar peremptoriu de a o elogia. Iată care este schema acestei noi demonstraţii: se ia valoarea de ordine pe care vrem s-o restaurăm sau s-o dezvoltăm, se arată pe îndelete micimile ei, nedreptăţile pe care le provoacă, suferinţele cărora le dă naştere, este cufundată în neajunsurile ce decurg din natura ei; apoi, în ultima clipă, este salvată *în ciuda*, sau mai curînd, *cu toată* apăsătoarea fatalitate a păcatelor sale. Exemple? se găsesc din belşug.

Luaţi, de pildă, o armată; daţi la iveală, fără să ascundeţi nimic, faţa cazonă a şefilor, caracterul mărginit, nedrept al disciplinei militare şi, în această tiranie prostească, introduceţi o fiinţă oarecare, supusă greşelii, dar simpatică, arhetipul spectatorului. Apoi, în ultima clipă, răsturnaţi pălăria fermecată şi scoateţi din ea imaginea unei armate triumfătoare, cu drapelele fluturînd, o imagine adorabilă, căreia, vorba nevestei lui Sganarelle, nu-i poţi fi decît credincios, deşi înfrînt (*From here to eternity, Tant qu'il y aura des hommes*).

Luaţi o altă armată: semnalaţi fanatismul ştiinţific al ingineriilor ei, orbirea lor; arătaţi tot ce poate distruge o rigoare atît de neomenească: oameni, cupluri. Apoi scoateţi-vă drapelul, salvaţi armata prin progres, legaţi măreţia uneia de triumful

celuilalt (*Les Cyclones* de Jules Roy). În sfîrşit, Biserica: vorbiţi cu ardoare despre fariseismul ei, despre îngustimea spirituală a bigoţilor ei, arătaţi că toate acestea pot ucide, nu ascundeţi nici una din mizeriile credinţei. Apoi, *in extremis*, daţi de înţeles că litera Scripturii, oricît de neplăcută ar fi, este o cale de mîntuire pentru victimele ei, şi justificaţi rigorismul moral prin sfinţenia celor pe care-i împovărează (*Living Room* de Graham Greene).

Este un soi de homeopatie: îndoielile faţă de Biserică, faţă de Armată, sînt lecuite prin însuşi răul făcut de Biserică şi de armată. Este inoculat un rău întîmplător pentru a preveni sau lecui un rău esenţial. Nemulţumirea faţă de neomenia valorilor de ordine este, se spune, o boală obişnuită, firească, ce poate fi iertată; nu trebuie lovită în faţă, ci mai curînd exorcizată, ca atunci cînd este vorba de posedarea de către diavol: bolnavul este pus să joace reprezentarea răului ce-l stăpîneşte, este împins să cunoască chipul revoltei sale, iar revolta dispare cu siguranţă mai ales că, o dată îndepărtată, privită de la distanţă, ordinea nu mai este decît o mixtură maniheistă, adică fatală, care, cîştigînd pe ambele tablouri, devine benefică. Răul imanent al servituţii este răscumpărat de binele transcendent al religiei, al patriei, al Bisericii etc. Puţin rău „mărturisit" ne scuteşte de recunoaşterea răului celui mare ascuns.

În reclame, putem găsi o schemă romanescă ce explică foarte bine această nouă boală. Este vorba de reclamele *Astra*. Povestioara începe întotdeauna cu un strigăt de indignare faţă de margarină: „O cremă cu margarină? Nici nu mă gîndesc!". „Margarină? Unchiul tău va fi nemulţumit!" Apoi, ochii se deschid, conştiinţa devine mai suplă, margarina este un aliment delicios, plăcut, digest, economic, folositor în orice împrejurare. Morala cu care se încheie este cunoscută: „aţi scăpat de o prejudecată care vă costa mulţi bani!". În acelaşi fel, Ordinea vă

scapă de prejudecăţile dumneavoastră progresiste. Armata, valoare ideală? nici gînd; uitaţi-vă la suferinţele pe care le provoacă, la tirania ei, la orbirea oricînd posibilă a şefilor ei. Biserica, infailibilă? Din păcate, este îndoielnic: uitaţi-vă la bigoţi, la preoţii fără putere, la conformismul ei ucigător. Apoi, bunul simţ face socotelile: ce înseamnă micile neplăceri ale ordinii pe lîngă avantajele ei? Face cît un vaccin. *La urma urmei*, ce are a face că margarina nu este decît nişte grăsime, dacă randamentul ei este mai mare decît cel al untului? Ce are a face, *la urma urmei*, că ordinea socială este cam aspră şi cam oarbă, de vreme ce ea ne îngăduie să trăim ieftin? Iată-ne scăpaţi, la rîndul nostru, de o prejudecată care ne costa scump, prea scump, pentru care ne făceam prea multe scrupule, ne revoltam prea tare, luptam prea mult şi rămîneam prea singuri.

Conjugale

Sînt multe căsătorii în presa noastră ilustrată: căsătorii în lumea mare (fiul Mareşalului Juin cu fiica unui Inspector de la Finanţe, fiica ducelui de Castries cu baronul de Vitrolles), căsătorii din dragoste (Miss Europa 53 cu prietenul ei din copilărie), căsătorii (viitoare) ale unor vedete (Marlon Brado cu Josiane Mariani, Raf Valone cu Michèle Morgan). Firește, aceste căsătorii nu sînt toate semnalate în acelaşi moment: căci nu toate au aceeaşi virtute mitologică.

Căsătoria în lumea mare (aristocrată sau burgheză) răspunde funcţiei ancestrale şi exotice a nunţii; ea este *potlatch* între cele două familii şi spectacol al acestui *potlatch* în ochii mulţimii care înconjoară mistuirea bogăţiilor. Mulţimea este necesară; aşadar, căsătoria în lumea mare este întotdeauna adusă la cunoştinţă în piaţa publică, în faţa bisericii; aici sînt arşi banii, aici este orbită adunarea care priveşte acest act; sînt zvîrlite în foc uniformele şi hainele, oţelul şi panglicile (Legiunii de Onoare), Armata şi Guvernul, toate rolurile principale din teatrul burghez, ataşaţii militari (înduioşaţi), un căpitan din Legiunea Străină (orb) şi mulţimea pariziană (emoţionată). Puterea, legea, mintea, inima, toate aceste valori ale ordinii sînt aruncate împreună în nuntă, distruse în *potlatch*, dar, prin însuşi acest fapt, ele sînt instituite mai zdravăn decît

oricînd, trădînd grosolan bogăţia naturală a oricărei alianţe. O „căsătorie în lumea mare", să nu uităm acest lucru, este o operaţiune contabilă fructuoasă, care constă în a trece în creditul naturii debitul greu al Ordinii, în a absorbi în euforia publică a Cuplului „trista şi sălbatica istorie a oamenilor": Ordinea trăieşte pe socoteala Dragostei; minciuna, exploatarea, lăcomia, tot răul social burghez este ajutat de adevărul cuplului.

Căsătoria Sylvianei Carpentier, Miss Europa 53, cu prietenul ei din copilărie, electricianul Michel Warembourg, permite dezvoltarea unei alte imagini, cea a căminului fericit. Avînd în vedere titlul său, Sylviane ar fi putut duce viaţa strălucită a unui star, ar fi putut călători, ar fi putut face film, ar fi putut cîştiga mulţi bani: cuminte şi modestă, ea a renunţat la „gloria efemeră" şi, credincioasă trecutului său, s-a căsătorit cu un electrician din Palaiseau. Tinerii căsătoriţi ne sînt înfăţişaţi în faza postnupţială, în timp ce se obişnuiesc cu fericirea, instalîndu-se în anonimatul unui mic confort: aranjează apartamentul cu două camere şi bucătărie, iau micul dejun, se duc la cinema, fac cumpărături.

Aici operaţia constă, evident, în a pune în slujba modelului mic-burghez toată gloria naturală a cuplului: faptul că această fericire, prin definiţie măruntă, poate fi *aleasă*, încurajează milioanele de francezi care o împărtăşesc prin condiţia lor. Mica burghezie poate fi mîndră de cununia Sylvianei Carpentier, tot aşa cum, pe vremuri, Biserica dobîndea putere şi prestigiu prin călugărirea vreunei persoane din aristocraţie: modesta căsătorie a celei ce fusese Miss Europa, înduioşătoarea intrare, după atîta strălucire, în aparatamentul cu două camere şi bucătărie de la Palaiseau, echivalează cu intrarea Dlui de Rancé în mănăstirea Trapistă, sau cu cea a Louisei de La Vallière la Carmelite: mare cinste pentru mănăstirea Trapistă, pentru Carmelite şi pentru Palaiseau.

Dragostea-mai-puternică-decît gloria relansează aici morala statu quo-ului social: nu este înţelept să-ţi părăseşti condiţia socială, este un mare merit să te întorci la ea. În schimb, condiţia însăşi îşi poate arăta avantajele, care, în esenţă, sînt cele ale fugii. În acest univers, fericirea este să te joci de-a ceva ce seamănă cu închiderea domestică: chestionare „psihologice", lucruri mărunte, obiecte pe care ţi le faci singur, aparate de uz casnic, programul zilnic, tot paradisul de ustensile din *Elle* sau din *Express*, elogiază căminul închis, introversiunea sa gen halat-şi-papuci, tot ce-l preocupă, îl infantilizează, îl inocentează şi îl rupe de o responsabilitate socială lărgită. „Două inimi, un cămin." Cu toate acestea, mai există şi lumea. Însă iubirea spiritualizează căminul, iar căminul ascunde coliba: mizeria este exorcizată prin imaginea ei ideală, sărăcia.

Căsătoria vedetelor este aproape întotdeauna prezentată sub aspectul ei viitor. Ea dezvoltă mitul aproape pur al Cuplului (cel puţin în cazul lui Vallone-Morgan; la Brando, elementele sociale domină, o să vedem numaidecît). Conjugalitatea se află aşadar la limita superfluităţii, este lăsată, fără nici o precauţie, pe seama unui viitor problematic: Marlon Brando *se va* căsători cu Josiane Mariani (dar numai după ce va fi turnat încă vreo douăzeci de filme); Michèle Morgan şi Raf Valone vor alcătui *poate* un nou cuplu civil (dar mai întîi va trebui ca Michèle să divorţeze). De fapt, este vorba de un hazard prezentat ca sigur tocmai în măsura în care importanţa lui este marginală, supusă acelei convenţii foarte generale care vrea ca, public, căsătoria să fie întotdeauna finalitatea „firească" a împreunării. Important este ca, sub garanţia unei căsătorii ipotetice, să fie acceptată realitatea carnală a cuplului.

Căsătoria (viitoare) a lui Marlon Brando mai este încărcată şi de complexe sociale: cel al ciobăniţei şi al stăpînului. Josiane, fiica unui „modest" pescar din Bandol, instruită totuşi,

deoarece a trecut de prima parte a bacalaureatului şi vorbeşte curent englezeşte (tema „calităţilor" fetei de măritat), Josiane l-a impresionat pe cel mai tenebros bărbat din lumea cinematografului, un soi de compromis între Hippolit şi vreun sultan solitar şi sălbatic. Însă această răpire a unei umile franţuzoaice de către monstrul hollywoodian nu este totală decît prin reciprocitate: eroul legat cu lanţurile iubirii pare că-şi revarsă tot farmecul asupra oraşelului francez, asupra plajei, a pieţei, a cafenelelor şi a negustorilor din Bandol; de fapt, Marlon este fecundat de către arhetipul mic-burghez al tuturor cititoarelor de săptămînale ilustrate. „Marlon, scrie *Une Semaine du Monde*, Marlon, împreună cu soacra (viitoare) şi cu soţia (viitoare), ca un mic-burghez francez, la o mică plimbare ca să-şi facă poftă de mîncare". Realitatea impune visului decorul şi statutul, mica burghezie franceză fiind în mod vădit astăzi într-o fază de imperialism mitic. Prestigiul lui Marlon este, mai întîi, de ordin muscular, venusian; în al doilea rînd, el este de ordin social: Marlon este consacrat de Bandol în mult mai mare măsură decît consacră el localitatea.

Dominici sau triumful literaturii

Întregul proces Dominici s-a desfăşurat pe o anumită idee despre psihologie care, ca din întîmplare, este tocmai cea a Literaturii conformiste. Întrucît dovezile materiale erau nesigure sau contradictorii, s-a recurs la dovezi mentale; şi de unde puteau fi luate acestea, dacă nu din mentalitatea acuzatorilor? S-au reconstituit aşadar din imaginaţie, fără vreo umbră de îndoială, mobilurile şi înlănţuirea faptelor; s-a procedat aidoma acelor arheologi care adună pietre din toate părţile cîmpului de săpături şi, cu cimentul lor foarte modern, ridică un delicat templu al lui Senusret, sau aidoma celor care reconstituie o religie moartă acum două mii de ani luîndu-şi datele din vechiul fond al înţelepciunii universale, care de fapt nu este decît propria lor înţelepciune, elaborată în şcolile celei de a III-a Republici.

Aşa s-a întîmplat şi cu „psihologia" bătrînului Dominici. Este într-adevăr psihologia lui? Nu se ştie. Dar putem fi siguri că avem de a face cu psihologia preşedintelui Curţii cu Juri sau cu cea a Procurorului. Aceste două mentalităţi, cea a bătrînului ţăran din Alpi şi cea a personalului ce împarte dreptatea, au ele oare acelaşi mecanism? Nimic mai puţin sigur. Şi totuşi, bătrînul Dominici a fost condamnat în numele unei psihologii „universale": coborîtă din empireul încîntător al

romanelor burgheze şi al psihologiei esenţialiste, Literatura a condamnat un om la eşafod. Ascultaţi-l pe Procuror: *„Sir Jack Drummond, cum v-am spus, se temea. Însă el ştie că cel mai bun mijloc de apărare este atacul. Se aruncă deci asupra acestui bărbat sălbatic şi-l apucă pe bătrîn de gît. N-au schimbat nici un cuvînt. Însă Gaston Dominici nu poate suferi nici măcar gîndul că cineva vrea să-l doboare. N-a fost în stare, fizic, să suporte forţa aceasta care, pe neaşteptate, îl înfrunta."* Este la fel de plauzibil ca şi templul lui Senusret, ca şi Literatura lui M. Genevoix. Numai că, dacă arheologia sau romanul se bazează pe un „de ce nu?", nimeni nu păţeşte nimic. Însă Justiţia! Periodic, cîte un proces, şi nu neapărat fictiv ca cel din *Străinul*, ne aminteşte că această Justiţie este gata să vă împrumute un creier de schimb ca să vă condamne fără remuşcări şi că, întrucît este corneliană, ea vă zugrăveşte aşa cum ar trebui să fiţi şi nu aşa cum sînteţi.

Acest transfer al Justiţiei în lumea acuzatului este posibil datorită unui mit intermediar, mult folosit de oficialităţi, fie că este vorba de Curtea cu Juri, fie că este vorba de tribunele literare, mitul transparenţei şi al universalităţii limbajului. Preşedintele Curţii cu Juri, care citeşte *le Figaro*, nu-şi face, în mod vădit, nici un scrupul să dialogheze cu bătrînul păzitor de capre „analfabet". Doar amîndoi vorbesc aceeaşi limbă, şi încă limba cea mai limpede cu putinţă, franceza. Minunat mod de a ne linişti, rezultat al educaţiei clasice, al epocii cînd ciobanii stăteau de vorbă fără sfială cu judecătorii! Dar şi aici, în spatele moralei prestigioase (şi groteşti) din traducerile la limba latină şi din disertaţiile la franceză, este vorba de capul unui om.

Disparitatea limbajelor, închiderea lor de nepătruns, au fost totuşi subliniate de cîţiva jurnalişti, iar Giono a dat multe exemple în rapoartele lui despre şedinţele tribunalului. Se

constată cu acest prilej că nu este nevoie să fie închipuite nişte bariere misterioase, neînţelegeri ca în Kafka. Nu, sintaxa, vocabularul, cele mai multe materiale elementare, analitice, ale limbajului se caută orbeşte fără să se lege între ele, dar nimeni nu-şi bate capul cu aceasta (*„Etes-vous allé au pont? – Allée? il n'y a pas d'allée, je le sais, j'y suis été"*)*. Firească, toată lumea se preface a crede că limbajul oficial este cel dictat de bunul simţ, cel al lui Dominici nefiind decît o varietate etnologică, pitorească prin sărăcia lui. Cu toate acestea, limbajul acela prezidenţial este la fel de deosebit, încărcat cu clişee ncreale, limbaj de compunere şcolară, nu de psihologie concretă (numai să nu cumva cei mai mulţi oameni să fie, din păcate, obligaţi să aibă psihologia limbajului pe care-l învaţă). Sînt pur şi simplu două particularităţi care se înfruntă. Însă una are onorurile, legea, forţa de partea sa.

Iar acest limbaj „universal" vine să relanseze la momentul potrivit psihologia stăpînilor: ceea ce îi îngăduie să ia întotdeauna pe un altul drept un obiect, să descrie şi să condamne totodată. Este o psihologie adjectivă, nu face decît să-şi înzestreze victimele cu atribute, nu ştie nimic despre act în afară de categoria vinovată unde este băgat cu sila. Categoriile acestea sînt cele ale comediei clasice, sau ale unui tratat de grafologie: lăudăros, coleric, egoist, viclean, desfrînat, dur, pentru ea omul nu există decît prin „caracterele" care-l desemnează societăţii ca obiect al unei asimilări mai mult sau mai puţin uşoare, ca subiect al unei supuneri mai mult sau mai puţin umilitoare. Această psihologie utilitară, ce pune în paranteze orice stare de conştiinţă, pretinde totuşi că întemeiază actul pe o interioritate prealabilă, postulează „sufletul": ea judecă omul ca o

* Joc de cuvinte bazat pe omonimie-omofonie-omografie, intraductibil în română şi, de altfel, imperfect chiar şi în limba franceză (n.tr.).

„conştiinţă", fără să se sinchisească de faptul că mai întîi l-a descris ca pe un obiect.

Or, psihologia aceasta, în numele căreia astăzi vi se poate foarte bine tăia capul, se trage direct din literatura noastră tradiţională care, în stil burghez, se numeşte literatură a Documentului uman. În numele documentului uman a fost condamnat bătrînul Dominici. Justiţia şi literatura s-au aliat, şi-au schimbat vechile lor tehnici, dezvăluindu-şi astfel identitatea lor profundă, compromiţîndu-se cu nerusinare una prin alta. În spatele judecătorilor, în jilţuri speciale, scriitorii (Giono, Salacrou). La pupitrul acuzării, un magistrat? Nu, un „povestitor extraordinar", dotat cu un „spirit incontestabil" şi cu o „vervă strălucitoare" (potrivit suprinzătorului certificat de bună purtare acordat de *Le Monde* procurorului general). Chiar şi poliţia îşi face aici gamele la scris (Un comisar divizionar: *„N-am văzut vreodată un mincinos mai iscusit, un jucător mai neîncrezător, un povestitor cu mai mult har, un şmecher atît de viclean, un septuagenar atît de zglobiu, un despot mai sigur pe el, un om chivernisit atît de pişicher, un prefăcut atît de şiret... Gaston Dominici este un uluitor Frégoli* [*] *de suflete omeneşti şi gînduri de animal... Nu are mai multe feţe, aşa-zisul patriarh al ţinuturilor înalte are o sută de feţe!"*). Antitezele, metaforele, avîntul poetic, toată retorica clasică îl învinovăţeşte pe cioban. Justiţia şi-a pus masca literaturii realiste, a basmului rural, în timp ce literatura însăşi venea la tribunal să caute noi documente „umane", să culeagă cu inocenţă pe chipul acuzatului şi al suspecţilor reflexul unei psihologii pe care, totuşi, pe cale judecătorească, ca fusese cea dintîi care i-o impusese.

[*] Leopoldo Fregoli (1867-1936), actor, cîntăreţ, mim şi iluzionist italian (n.tr.)

Numai că, opusă literaturii de supraîncărcare (prezentată întotdeauna ca literatură a „realului" şi a „umanului"), există o literatură a sfîşierii; procesul Dominici a fost şi o astfel de literatură. Nu au fost doar scriitori înspetaţi de real, sau doar povestitori strălucitori a căror vervă „uluitoare" ia mintile omului; oricare ar fi gradul de vinovăţie al acuzatului, a mai fost şi spectacolul unei terori, care ne ameninţă pe toţi, de a fi judecaţi de către o putere care nu vrea să audă decît limbajul pe care ni-l împrumută ea. Sîntem cu toţii nişte Dominici virtuali, nu ucigaşi, ci nişte acuzaţi lipsiţi de limbaj, sau, şi mai rău, copleşiţi, umiliţi, condamnaţi sub cel al acuzatorilor noştri. Să-i furi unui om limbajul chiar în numele limbajului! Aşa încep toate omorurile legale.

Iconografia abatelui Pierre

Mitul abatelui Pierre dispune de un atu preţios: capul abatelui. Este un cap frumos, pe care se văd foarte bine toate semnele apostolatului: bunătatea din privire, tunsoarea de franciscan, barba de misionar, totul completat de canadiana preotului-muncitor şi bastonul de pelerin. Sînt adunate astfel însemnele legendei şi cele ale modernităţii.

Tunsoarea, de pildă, pe jumătate rasă, fără linie şi mai ales fără formă, pretinde cu siguranţă că realizează o pieptănătură pe de-a-ntregul abstrasă din artă şi chiar din tehnică, un fel de stare zero a tunsorii; trebuie desigur să ne tundem părul, dar măcar această operaţie necesară să nu implice vreun mod special de existenţă: să fie, dar să nu fie totuşi ceva. Tunsoarea abatelui Pierre, concepută în mod vizibil ca să atingă un echilibru neutru între părul scurt (convenţie indispensabilă pentru a trece neobservat) şi părul neîngrijit (stare capabilă să manifesteze nesocotirea celorlalte convenţii), ajunge la arhetipul capilar al sfinţeniei: sfîntul este în primul rînd o fiinţă fără context formal; ideea de modă nu se împacă cu ideea de sfinţenie.

Dar – fără ştirea abatelui, sperăm – lucrurile se complică deoarece, în acest caz ca şi în altele, neutralitatea funcţionează în cele din urmă ca *semn* al neutralităţii şi, dacă vrem într-adevăr

să trecem nebăgaţi în seamă, totul trebuie luat de la capăt. Tunsoarea zero afişează pur şi simplu franciscanismul; concepută, la început, negativ ca să nu contrarieze aparenţa sfinţeniei, ea îl *deghizează* pe abatele Pierre în sfîntul Francisc. Aşa se explică marele succes iconografic al acestei tunsori în revistele ilustrate şi în cinema (unde va fi de ajuns s-o poarte actorul Reybaz şi confuzia cu abatele va fi totală).

Acelaşi circuit mitologic pentru barbă: ea poate fi, desigur, doar atributul unui om liber, desprins de convenţiile cotidiene ale lumii noastre şi căruia nu-i place să-şi piardă timpul ca să se bărbierească: fascinaţia caritătii poate nutri, pe drept cuvînt, un dispreţ de felul acesta; trebuie însă constatat că barba ecleziastică are şi ea mica ei mitologie. Nu eşti bărbos din întîmplare, printre preoţi*: barba este atribut misionar sau capucin, ea nu are cum să nu *semnifice* apostolat şi sărăcie; îl abstrage întrucîtva pe purtător din clerul secular: preoţii raşi sînt socotiţi a fi mai temporali, bărboşii mai evanghelici: cumplitul Frolo era ras, bunul Părinte de Foucauld, bărbos; în spatele bărbii, ţii ceva mai puţin de episcop, de ierarhie, de Biserica politică; pari mai liber, oarecum voluntar, pe scurt, mai primitiv, beneficiind de prestigiul primilor solitari, dispunînd de sinceritatea brutală a ctitorilor monahismului, depozitari ai spiritului împotriva literei: cine poartă barbă înseamnă că explorează în acelaşi timp în periferia Parisului, în Britonnia şi în Nyassaland.

Se înţelege de la sine că problema nu este să aflăm cum de a fost acoperit abatele Pierre de pădurea aceasta de *semne* (deşi, la drept vorbind, este destul de surprinzător ca atributele bunătăţii să fie un soi de piese transportabile, obiecte pentru un schimb lesne de făcut între realitate, abatele Pierre cel din

* Printre preoţii *catolici*, evident (n.tr.).

Match, şi abatele Pierre din film, şi că, într-un cuvînt, apostolatul se înfăţişează chiar din primul moment gata echipat să pornească în marea călătorie a reconstituirilor şi a legendelor). Mă întreb numai de ce publicul foloseşte o cantitate enormă de astfel de semne. Îl văd liniştit de identitatea spectaculoasă dintre o morfologie şi o vocaţie; nu se îndoieşte de una deoarece o cunoaşte pe cealaltă; nu mai are acces la experienţa apostolatului ca atare decît prin talmeş-balmeşul acestuia şi se obişnuieşte să-şi împace conştiinţa doar în faţa depozitului cu sfinţenie; şi mă neliniştesţe gîndul unei societăţi care consumă cu atîta lăcomie reprezentarea iubirii de oameni, încît uită să se mai gîndească la urmările acestui fapt, la foloasele şi la limitele lui. Ajung astfel să mă întreb dacă frumoasa şi emoţionanta iconografie a abatelui Pierre nu este cumva alibiul invocat, o dată în plus, de o mare parte a naţiunii pentru a înlocui, nepedepsit, realitatea justiţiei cu semnele caritătii.

Romane şi copii

Dacă este să ne luăm după ce scrie în *Elle*, care aduna nu demult într-o singură fotografie şaptezeci de romancieri, femeia de litere constituie o specie zoologică remarcabilă: ea naşte, de-a valma, romane şi copii. Se anunţă, de pildă: *Jacqueline Lenoir (două fiice, un roman); Marina Grey (un fiu, un roman); Nicole Dutreil (doi fii, patru romane)* etc.

Ce înseamnă aceasta? Iată ce înseamnă: a scrie este o conduită vrednică de laudă, dar îndrăzneaţă: scriitorul este un „artist", i se recunoaşte un oarecare drept la boemă; întrucît, în general, cel puţin în Franţa revistei *Elle*, el are datoria să arate societăţii raţiunile conştiinţei sale curate, serviciile lui trebuie plătite: i se dă tacit dreptul de a duce o viaţă ceva mai personală. Dar, atenţie: femeile să nu creadă cumva că ele pot profita de acest pact fără să se fi supus mai întîi statutului etern al feminităţii. Femeile se află pe pămînt ca să dea copii bărbaţilor: să scrie cît poftesc, să-şi înfrumuseţeze condiţia, dar să nu cumva s-o părăsească: destinul lor biblic să nu fie tulburat dacă li se face hatîrul unei promovări, şi să plătească neîntîrziat cu tributul maternităţii boema legată în mod firesc de viaţa de scriitor.

Fiţi, aşadar, curajoase, libere; jucaţi-vă de-a bărbatul, scrieţi ca el; dar să nu vă îndepărtaţi niciodată de el; trăiţi sub

privirea lui, compensați romanele pe care le scrieți cu copiii pe care-i nașteți; faceți un pic de carieră, dar întorceți-vă repede la condiția voastră. Un roman, un copil, un pic de feminism, un pic de conjugalitate, să legăm aventura artei de țărușii zdraveni ai căminului: vor profita mult amîndoi, de acest du-te-vino: în materie de mituri, întrajutorarea se practică întotdeauna cu folos.

De exemplu, Muza își va dărui sublimul umilelor treburi gospodărești; în schimb, ca mulțumire pentru acest serviciu, mitul natalității îi împrumută Muzei, cu reputație uneori cam proastă, garanția respectabilității lui, decorul emoționant al camerei copiilor. Și astfel, totul este cum nu se poate mai bine în cea mai bună dintre lumi – cea a revistei *Elle:* femeia să capete încredere, ea poate foarte bine să ajungă, așa cum ajung bărbații, la statutul superior al creației. Însă bărbatul să fie liniștit: nu i se va lua totuși nevasta, aceasta nu va fi mai puțin, avînd în vedere natura ei, o născătoare disponibilă. *Elle* joacă la iuțeală o scenă ca în Molière; într-o parte spune da și în alta spune nu, avînd grijă să nu nemulțumească pe nimeni; asemenea lui Don Juan între cele două țărănci, *Elle* spune femeilor: sînteți la fel de bune ca bărbații; și bărbaților: nevasta ta nu va fi niciodată altceva decît o femeie.

La început, bărbatul pare să fie absent din această dublă naștere; atît copiii cît și romanele parcă vin singure, nu aparțin decît mamei; nu mai avem mult și, văzînd de șaptezeci de ori operele și copiii în aceeași parantează, vom putea crede că avem de-a face cu roade ale închipuirii și ale visului, produse miraculoase ale unei partenogeneze ideale, care ar dărui femeia, dintr-o singură mișcare, cu bucuriile balzaciene ale creației și cu cele înduioșătoare ale maternității. Unde este locul bărbatului în acest tablou de familie? Nicăieri și pretutindeni, aidoma cerului, orizontului, autorității care determină și totodată închide

o condiție. Iată lumea revistei *Elle:* aici, femeile sînt întotdeauna o specie omogenă, un corp constituit, care ține mult la privilegiile sale, și încă și mai mult la servituțile sale; aici, bărbatul nu este niciodată în interior, feminitatea este pură, liberă, puternică; însă bărbatul este pretutindeni în jur, presează din toate părțile, determină existența; dintotdeauna, el este absența creatoare, cea a zeului racinian: lume fără bărbați, constituită însă în întregime de către privirea bărbatului, universul feminin al revistei *Elle* este întru totul cel al gineceului.

În orice demers al revistei *Elle* există această dublă mișcare: închideți gineceul și numai după aceea dați drumul femeii înăuntru. Iubiți, munciți, scrieți, fiți femei de afaceri sau de litere, dar amintiți-vă că bărbatul există și că nu sînteți făcute ca el: ordinul vostru este liber numai dacă depinde de al lui: libertatea voastră este un lux, nu este posibilă decît dacă recunoașteți mai întîi obligațiile naturii voastre. Scrieți, dacă vreți, vom fi cu toate foarte mîndre; dar să nu uitați cumva să faceți și copii, căci aceasta este o parte din menirea voastră. Morală iezuită: încercați să vă împăcați cu morala condiției voastre, dar să nu arătați slăbiciune cînd este vorba de dogma care o întemeiază.

Jucării

Adultul francez vede în Copil un alt el însuşi. Cea mai bună dovadă: jucăria franceză. Jucăriile obişnuite sînt esenţialmente un microcosm adult; toate sînt reproduceri la scară redusă ale unor obiecte umane, ca şi cum în ochii publicului copilul n-ar fi de fapt decît un om mai mititel, un homunculus căruia trebuie să i se dea obiecte pe mărimea lui.

Formele inventate sînt foarte puţine: cîteva jocuri de construcţie, bazate pe îndemînare, sînt singurele care propun nişte forme dinamice. În rest, jucăria franceză *semnifică întotdeauna ceva*, iar acest ceva este întotdeauna pe de-a-ntregul socializat, constituit din miturile sau tehnicile vieţii moderne adulte: Armata, Radioul, Poşta, Medicina (truse medicale miniaturizate, săli de operaţie pentru păpuşi), Şcoala, Pieptănătura de Artă (căşti de ondulat), Aviaţia (Paraşutişti), Transporturile (Trenuri, Citroën, Vedette, Vespa, Staţii-Service), Ştiinţa (Jucării marţiene).

De vreme ce jucăriile franţuzeşti prefigurează *literalmente* universul funcţiilor adulte, faptul nu poate, evident, decît să pregătească copilul să le accepte pe toate, oferindu-i, chiar înainte ca el să gîndească, alibiul unei naturi care a creat dintotdeauna soldaţi, funcţionari la poştă şi scootere Vespa. Jucăria dă la iveală catalogul tuturor realităţilor de care adultul nu se

miră: războiul, birocraţia, urîţenia, Marţienii etc. De altminteri, nu atît imitaţia este semn de abdicare, cît literalitatea ei: jucăria franţuzească este ca un cap de bătrîn micşorat la dimesiunile unui măr, dar pe care se regăsesc zbîrciturile şi părul adultului. Există de pildă păpuşi care urinează; au un esofag, li se dă biberonul să sugă, udă scutecele; curînd, fără nici o îndoială, laptele din burta lor se va transforma în apă. Se vrea ca în felul acesta fetiţa să fie pregătită pentru cauzalitatea gospodărească, să fie „condiţionată" la viitorul ei rol de mamă. Numai că, faţă de acest univers de obiecte imitate şi complicate, copilul nu poate fi decît proprietar, utilizator, niciodată creator; el nu inventează lumea, el o foloseşte: i se pregătesc fapte de vitejie fără aventuri, fără emoţii şi fără bucurii. Se face din el un mic proprietar cu tabieturi, care nu trebuie să inventeze nici măcar resorturile cauzalităţii adulte; îi sînt date de-a gata: nu-i rămîne decît să le folosească, nu i se dă niciodată nimic de parcurs. Pînă şi cel mai mic joc de construcţie, dacă nu este prea rafinat, implică o cu totul altă ucenicie a lumii: copilul nu creează nici un fel de obiecte semnificative, prea puţin îi pasă că au un nume adult; ceea ce exercită el, nu este un uzaj, ci o demiurgie: creează forme care merg pe picioare, pe roţi, creează o viaţă, nu o proprietate: obiectele se mişcă singure, ele nu sînt o materie neînsufleţită şi complicată ţinută în căuşul mîinii. Însă aceasta se întîlneşte mai rar: jucăria franţuzească este de obicei o jucărie de imitaţie, ea vrea să facă nişte copii utilizatori, nu copii creatori.

Îmburghezirea jucăriilor nu se recunoaşte doar după forme, funcţionale toate, ci şi după substanţa lor. Jucăriile obişnuite sînt dintr-o materie ingrată, produs al unei chimii, nu al unei naturi. Multe sînt acum turnate din paste complicate; materia plastică din care sînt făcute pare grosolană şi totodată higienică, ea elimină plăcerea, moliciunea, umanitatea atingerii.

Un semn consternant este dispariţia progresivă a lemnului, materie totuşi ideală prin soliditatea şi căldura sa naturală; lemnul elimină, din orice formă căreia îi este suport, rana unghiurilor prea ascuţite, răceala chimică a metalului; cînd copilul umblă cu el şi îl loveşte, lemnul nu vibrează şi nici nu scrîşneşte, el are un sunet surd şi totodată limpede; este o substanţă familiară şi poetică, ce lasă copilul într-o continuitate de contact cu arborele, masa, podeaua. Lemnul nu se răneşte, nici nu se strică; nu se rupe, el se uzează, poate dura vreme îndelungată, poate trăi împreună cu copilul, poate modifica treptat relaţiile obiectului cu mîna; dacă moare, o face micşorîndu-se, nu umflîndu-se ca acele jucării mecanice care dispar sub hernia unui arc stricat. Lemnul face obiecte esenţiale, obiecte din toate timpurile. Însă jucării din lemn aproape că nu se mai găsesc deloc, de pildă, ieslele acelea din ţinutul munţilor Vosges, posibile doar într-o epocă artizanală. De acum încolo, jucăria este chimică, ca substanţă şi culoare; însuşi materialul din care este făcută introduce la o cenestezie a uzajului, nu a plăcerii. Jucăriile acestea mor de altfel foarte repede şi, o dată moarte, nu au pentru copil nici o viaţă postumă.

Parisul nu a fost inundat

În ciuda încurcăturilor şi a necazurilor pe care le-a putut aduce multor mii de francezi, inundaţia din ianuarie 1955 a fost mai curînd o Sărbătoare decît o catastrofă.

Mai întîi, a strămutat unele obiecte, a împrospătat percepţia lumii introducînd puncte insolite şi totuşi explicabile: s-au văzut maşini reduse la acoperiş, felinare retezate, doar capul ieşindu-le din apă, ca o floare de nufăr, case tăiate ca nişte cuburi pentru copii, o pisică blocată mai multe zile într-un copac. Toate aceste obiecte cotidiene au părut dintr-o dată ca despărţite de rădăcinile lor, lipsite de substanţa rezonabilă prin excelenţă, Pămîntul. Ruptura aceasta a avut meritul de a rămîne ciudată, fără să fie, magic, ameninţătoare: întinderea de apă a acţionat ca un trucaj reuşit, dar cunoscut, lumea a avut plăcerea de a vedea forme modificate dar, la urma urmei, „naturale", mintea lor a putut rămîne fixată asupra efectului fără a regresa, în angoasă, către obscuritatea cauzelor. Creşterea apelor a răsturnat optica zilnică, fără s-o împingă totuşi s-o ia razna către fantastic; obiectele au fost în parte obliterate, nu deformate: spectacolul a fost rar, dar rezonabil.

Orice ruptură ceva mai mare în cotidian este o introducere în Sărbătoare: or, creşterea apelor nu numai că a ales şi strămutat unele obiecte, dar ea a transformat însăşi cenestezia

peisajului, organizarea ancestrală a orizonturilor: liniile obişnuite ale cadastrului, perdelele de arbori, şirurile de case, drumurile, însăşi albia rîului, acea stabilitate fundamentală care pregăteşte atît de bine formele proprietăţii, toate acestea au fost şterse cînd au fost extinse de la unghi la plan: nu se mai văd căile, nici malurile, nici direcţiile; o substanţă plană care nu duce nicăieri şi care, astfel, suspendă devenirea omului, îl desprinde de o raţiune, de o ustensilitate a locurilor.

Fenomenul cel mai tulburător este cu siguranţă însăşi dispariţia rîului: cel care este cauza întregii răvăşeli nu mai există, apa nu mai curge, panglica rîului, această formă elementară a oricărei percepţii geografice, după care copiii, pe bună dreptate, se dau în vînt, trece de la linie la plan, accidentele spaţiului nu mai au nici un context, nu mai există ierarhie între rîu, drum, cîmpii, taluzuri, terenuri necultivate; vederea panoramică îşi pierde puterea sa majoră, aceea de a organiza spaţiul ca o juxtapunere de funcţii. Creşterea apelor îşi situează deci frămîntarea chiar în centrul reflexelor optice. Însă frămîntarea aceasta nu este, *vizual*, ameninţătoare (vorbesc despre fotografiile de presă, singurul mijloc de consumare cu adevărat colectivă a inundaţiei): apropierea spaţiului este suspendată, perceperea se face cu surprindere, însă senzaţia globală rămîne plăcută, tihnită, imobilă şi caldă; privirea este antrenată într-o diluţie nesfîrşită; ruptura vizualului cotidian n-are de-a face cu tumultul: este o mutaţie din care nu se vede decît caracterul împlinit, iar aceasta îndepărtează oroarea.

Calmarea vederii, atrasă de revărsarea fluviilor liniştite într-o suspendare a funcţiilor şi a *numelor* topografici terestre, are corespondent, firește, într-un întreg fericit mit al alunecării: văzînd fotografiile cu inundaţia, fiecare cititor se simte alunecînd prin procură. Aşa se explică marele succes al scenelor unde se văd bărci mergînd pe stradă: scenele acestea sînt foarte

numeroase, jurnalele şi cititorii le-au apreciat mult. Căci ele sînt împlinirea în realitate a marelui vis mitic şi copilăresc al celui ce merge pe apă. După mii de ani de navigaţie, corabia tot mai este un obiect ce surprinde: stîrneşte pizme, patimi, visuri: copiii, în joaca lor, sau muncitorii fascinaţi de croazieră, cu toţii văd în ea însuşi instrumentul eliberării, rezolvarea întotdeauna surprinzătoare a unei probleme inexplicabile pentru bunul simţ: să mergi pe apă. Inundaţia relansează tema, îi dă drept cadru picant strada de fiecare zi: ne ducem cu barca la băcănie, preotul intră cu barca în biserică, o familie se duce la cumpărături într-o canoe.

Acestui fel de pariu, i se adaugă euforia de a reconstrui satul sau cartierul, de a-l înzestra cu noi drumuri, de a-l folosi ca un spaţiu teatral, de a varia mitul copilăresc al cabanei ajungînd anevoie la casa-refugiu, apărată chiar de apă, aidoma unui castel fortificat sau unui palat veneţian. Paradoxal, inundaţia a creat o lume mai disponibilă, putînd fi manevrată cu plăcerea copilului care îşi înşiră jucăriile, le explorează şi se bucură de ele. Casele nu au mai fost decît nişte cuburi, liniile de tren doar nişte linii izolate, turmele nişte mase transportate, iar bărcuţa, jucăria superlativă a universului copilăriei, a devenit modul posesiv al acestui spaţiu înşirat, etalat, fără rădăcini.

Dacă trecem de la miturile de simţire la cele de valoare, inundaţia păstrează aceeaşi rezervă de euforie: presa a putut dezvolta aici, cu multă uşurinţă, o dinamică a solidarităţii şi reconstitui, zi de zi, creşterea apei ca un eveniment ce adună oamenii. Aceasta se explică prin natura *previzibilă* a răului: era, de pildă, ceva cald şi activ în felul în care jurnalele fixau cu anticipaţie ziua de creştere maximă a apelor; data stabilită, aproape ştiinţific, pentru răbufnirea răului i-a putut aduna pe oameni într-o elaborare raţională a remediului: baraje, colmataje, evacuări. Avem de a face cu aceeaşi euforie a iscusinţei

care pune la adăpost recolta sau rufele aflate la uscat înainte de a se stîrni furtuna, ridică un pod mobil într-un roman de aventuri, pe scurt, luptă împotriva naturii doar cu arma timpului.

Amenințînd Parisul, creșterea apelor s-a putut chiar învălui întrucîtva în mitul de la patruzeci și opt: parizienii au ridicat „baricade", și-au apărat orașul zvîrlind cu bolovani în rîul dușmănos. Acest mod legendar de rezistență a fost foarte atrăgător, susținut de toate reprezentările zidului peste care nu se trece, începînd cu tranșeea victorioasă, cu dîmbul de nisip construit de copii pe plajă, luptînd din răsputeri cu marea. Era mai nobil decît pomparea apei din pivnițe, din care jurnalele nu au putut obține cine știe ce efecte, portăresele neînțelegînd la ce slujește stăvilirea unei ape pe care apoi o arunci în rîul ce se umflă. Era mai bine să fie dezvoltată imaginea unei mobilizări armate, contribuția trupelor, bărcile pneumatice cu un motoraș în spate, salvarea „copiilor, a bătrînilor și a bolnavilor", întoarcerea biblică a turmelor, toată zarva din jurul lui Noe în timp ce se umplea Arca. Căci Arca este un mit fericit: acolo, omenirea se distanțează de elemente, se concentrează și elaborează conștiința necesară despre puterile ei, scoțînd chiar dintr-o nenorocire evidența că lumea poate fi mînuită.

Bichon printre negri

Match ne-a povestit ceva ce spune multe despre mitul mic-burghez al Negrului: o familie de tineri profesori a străbătut țara canibalilor ca să picteze; și-au luat cu ei și copilașul, Bichon, care avea cîteva luni. Lumea s-a extaziat îndelung față de curajul părinților și de cel al copilului.

În primul rînd, nu există ceva mai supărător decît un eroism fără obiect. Cînd o societate se apucă să-și înșire fără motiv *formele* virtuților sale, situația este gravă. Dacă primejdiile la care se expunea tînărul Bichon (puhoaie de apă, fiare sălbatice, boli etc.) erau reale, ar fi fost de-a dreptul o prostie să-i fie impuse doar sub pretextul de a merge în Africa pentru a desena și a cîștiga o gloric îndoielnică fixînd pe pînză „un dezmăț de soare și de lumină"; și este încă și mai rău dacă această prostie este dată drept o mare îndrăzneală, foarte decorativă și emoționantă. Vedem cum funcționează curajul aici: este un act formal și găunos: cu cît este mai nemotivat, cu atît inspiră mai mult respect: ne aflăm în plină civilizație *scoute*, unde codul sentimentelor și al valorilor este cu totul desprins de problemele concrete de solidaritate sau de progres. Avem de a face cu vechiul mit al „caracterului", adică al „dresajului". Isprăvile lui Bichon sînt la fel ca ascensiunile spectaculoase: demonstrații de ordin etic, ce nu-și capătă

valoarea finală decît datorită reclamei ce li se face. Formelor socializate ale sportului colectiv le corespunde adesea, în țările noastre, o formă superlativă a sportului-vedetă: în acest din urmă caz, efortul fizic nu pune bazele unei ucenicii a omului în grupul său, ci mai curînd pe acelea ale unei morale a vanității, ale unui exotism al îndurării, ale unei mici mistici a aventurii, monstruos ruptă de orice preocupare pentru sociabilitate.

Călătoria părinților lui Bichon, într-un ținut situat de altminteri foarte vag și prezentat îndeosebi ca țara Negrilor Roșii, un soi de loc romanesc, ale cărui caracteristici prea reale sînt atenuate pe nesimțite, dar al cărui nume legendar propune o ambiguitate înspăimîntătoare între culoarea vopselii de pe trupuri și sîngele omenesc ce se crede că îl beau acești negri, călătoria aceasta ne este redată aici în vocabularul cuceririi: se pleacă, fără îndoială, neînarmat, însă „cu paleta și cu pensula în mînă", ca și cum ar fi vorba de o vînătoare sau de o expediție războinică, hotărîtă în condiții materiale grele (întotdeauna eroii sînt săraci, societatea noastră birocratică nu încurajează plecările nobile), dar cu mult curaj – și superbă (sau grotescă) inutilitate. Cît despre tînărul Bichon, el joacă rolul lui Parsifal, își opune pielea albă, nevinovăția, zulufii și zîmbetul lumii infernale a pieilor negre și roșii, cu scarificațiile și măștile lor hidoase. Blîndețea albă iese, firește, victorioasă: Bichon îi supune pe „mîncătorii de oameni" și devine idolul lor (Albii sînt, hotărît lucru, făcuți să fie zei). Bichon este un mic francez cumsecade, îi îmblînzește și-i supune, fără să întîlnească vreo împotrivire, pe sălbatici: chiar de la vîrsta de doi ani, în loc să se ducă în Bois de Boulogne, el își slujește patria, ca și tatăl său care, nu se prea știe de ce, trăiește împreună cu un pluton de călăreți de dromaderi, hărțuindu-i pe „cei ce pradă" prin hățișuri.

Ghiciți desigur care este imaginea Negrului ce se profilează în spatele acestui mic roman atît de tonic: la început, Negrul trezește teama, este un canibal; iar Bichon este eroic fiindcă, de fapt, riscă să fie mîncat. Fără prezența implicită a acestui risc, povestea și-ar pierde puterea de a șoca, cititorul nu s-ar teme; drept care sînt înmulțite confruntările în care copilul alb este singur, abandonat, neștiutor și expus într-un cerc de negri potențial amenințători (singura imagine pe deplin liniștitoare a Negrului va fi cea a *boy*-ului, a barbarului domesticit, cuplat de altfel cu acel alt loc comun din toate povestirile despre Africa: *boy*-ul hoț, care dispare cu lucrurile stăpînului). De fiecare dată, ne cutremurăm de ceea ce s-ar fi putut întîmpla: nimic nu este niciodată precizat, narațiunea este „obiectivă"; dar de fapt ea are la bază înțelegerea patetică dintre carnea albă și carnea neagră, dintre nevinovăție și cruzime, dintre spiritualitate și magie; Frumoasa pune Bestia în lanțuri, Daniel este lins de lei, civilizația sufletului supune barbaria instinctului.

Ingeniozitatea fundamentală din operațiunea Bichon este redarea lumii negrilor prin ochii copilului alb: totul apare ca într-un teatru de marionete. Și, întrucît această reducere acoperă foarte bine imaginea pe care bunul simț și-o face despre arte și despre obiceiurile exotice, iată că cititorul revistei *Match* este confirmat în viziunea lui infantilă, instalat încă și mai solid în acea neputință de a și-l închipui pe celălalt pe care am semnalat-o în legătură cu miturile mic-burgheze. De fapt, Negrul nu are o viață plină și autonomă: el este un obiect ciudat; este redus la o funcție parazită, cea de a atrage atenția oamenilor albi prin barocul lui oarecum amenințător: Africa este un teatru de marionete destul de primejdios.

Iar acum, dacă dorim să comparăm cu această reprezentare generală (*Match*: aproximativ un milion și jumă-

tate de cititori) strădania etnologilor de a demistifica problema negrilor, precauțiile severe pe care și le iau de foarte multă vreme cînd sînt obligați să mînuiască niște noțiuni foarte ambigue ca „Primitivi" sau „Arhaici", probitatea intelectuală a unor oameni ca Mauss, Lévi-Strauss sau Leroi-Gourhan luptînd împotriva unor vechi termeni rasiali camuflați, se va înțelege mai bine una din servituțile noastre majore: prăpastia imensă dintre cunoaștere și mitologie. Știința merge repede și drept pe drumul ei; însă reprezentările colective nu țin pasul, au rămas cu veacuri în urmă, menținute în stare de stagnare de către putere, marea presă și valorile ordinei.

Trăim încă într-o mentalitate *pre*-voltairiană, și aceasta trebuie să ne-o spunem necontenit. Căci, pe vremea lui Montesquieu sau a lui Voltaire, cei ce se mirau auzind de persani și de huroni, măcar o făceau ca să le atribuie acestora virtutea naivității. Astăzi, Voltaire nu ar scrie aventurile lui Bichon așa cum a făcut-o revista *Match:* și-ar închipui mai degrabă vreun Bichon canibal (sau coreean), luptîndu-se cu „marionetele" napalmizate ale Occidentului.

Un muncitor simpatic

În filmul lui Kazan *Sur les Quais* avem un bun exemplu de mistificare. Este vorba, după cum se știe, de un frumos docher nepăsător și cam necioplit (Marlon Brando), a cărui conștiință se trezește treptat datorită Iubirii și Bisericii (prezentată sub forma unui preot de șoc, în stil spellmanian). Întrucît această trezire coincide cu eliminarea unui sindicat fraudulos și abuziv, exploatatorii lor, unii s-au întrebat dacă nu cumva este vorba de un film curajos, un film de „stînga", menit să-i înfățișeze publicului american problema muncitorească.

De fapt, este vorba încă o dată de acel morb al adevărului, al cărui mecanism, foarte modern, l-am arătat cînd m-am ocupat de alte filme americane: pornind de la un mic grup de gangsteri, se examinează funcția de exploatare a marelui patronat și, datorită acestui mic rău mărturisit, fixat ca un buboi superficial și dezgustător, se abate atenția de la răul real, nu i se spune pe nume, este exorcizat.

Ar fi totuși de ajuns o descriere obiectivă a „rolurilor" din filmul lui Kazan pentru a stabili incontestabila lui putere mistificatoare: aici, proletariatul este alcătuit de un grup de ființe nevolnice, care-și pleacă spatele sub apăsarea unei supuneri pe care o văd foarte bine, dar de care nu au curajul să se scuture: Statul (capitalist) se confundă cu Justiția absolută,

el este singura scăpare posibilă împotriva crimei și a exploatării: dacă muncitorul ajunge pînă la Stat, pînă la poliție și la comisiile ei de anchetare, este salvat. În ceea ce privește Biserica, sub aparențele unui modernism ostentativ, ea nu este nimic mai mult decît o forță mediatoare între mizeria constitutivă a muncitorului și puterea părintească a Statului-patron. De altminteri, pînă la urmă, toată această mică dorință de justiție și de conștiință se potolește foarte repede, se rezolvă în marea stabilitate a unei ordini binefăcătoare, unde muncitorii trudesc, patronii stau cu brațele încrucișate, iar preoții îi binecuvîntează și pe unii și pe ceilalți pentru dreptele lor funcții.

De altminteri, tocmai sfîrșitul trădează filmul, atunci cînd mulți au crezut că Elia Cazan își semna cu iscusință progresismul: în ultima secvență, îl vedem pe Brando, ajungînd să se prezinte, printr-un efort supraomenesc, ca un bun muncitor conștiincios, în fața patronului care-l așteaptă. Or, acest patron este în mod vădit caricaturizat. Lumea a spus: uitați-vă cu cîtă perfidie Cazan îi ridiculizează pe capitaliști.

Este cazul să aplicăm, acum ori niciodată, metoda de demistificare propusă de Brecht și să examinăm consecințele adeziunii pe care, chiar de la începutul filmului, o dăm personajului principal. Brando, vădit lucru, este pentru noi un erou pozitiv, căruia, în ciuda unor păcate, mulțimea îi dăruiește inima, potrivit unui fenomen de participare în afara căruia, în general, nu vrem să vedem posibilitatea spectacolului. Cînd acest erou, devenit încă și mai mare după ce și-a regăsit conștiința și curajul, rănit, la capătul puterilor, dar dîrz, se îndreaptă înspre patronul care-i va da de lucru, comuniunea între el și noi nu mai cunoaște margini, ne identificăm, total și fără să ne mai gîndim, cu acest nou Christos, participăm fără să șovăim la patimile lui. Însă dureroasa asumare a lui Brando duce de fapt la recunoașterea pasivă a patronatului

veșnic: ceea ce ni se pregătește este, în ciuda caricaturilor, *intrarea în ordine;* cu Brando, cu docherii, cu toți muncitorii din America, ne dăm, cu un sentiment de victorie și de ușurare, pe mîna unui patronat a cărui zugrăvire, sub înfățișarea lui tarată, nu mai slujește la nimic: sîntem, de multă vreme, prinși, lipiți într-un destin comun cu acest docher care nu recapătă simțul dreptății sociale decît pentru a-l dărui, elogiindu-l, capitalului american.

Vedem deci că, prin natura ei *participativă*, această scenă devine, obiectiv, un episod de mistificare. Dresați să-l iubim pe Brando chiar de la început, nu-l mai putem critica niciodată, nu mai putem fi conștienți de prostia lui obiectivă. Se știe că Brecht a propus metoda distanțării de rol tocmai pentru a preveni primejdia unor astfel de mecanisme. Brecht i-ar fi cerut lui Brando să-și *arate* naivitatea, să ne facă să pricepem că, în ciuda simpatiei pe care o putem avea pentru necazurile lui, este și mai important să vedem cauzele acestor necazuri precum și soluțiile ce li se potrivesc. Greșeala lui Cazan poate fi rezumată spunînd că ceea ce trebuia judecat era Brando și, în mult mai mică măsură, capitalismul. Căci se poate aștepta mai mult de la revolta victimelor, decît de la caricatura călăilor lor.

Chipul Gretei Garbo

Garbo mai aparţine încă acelei etape a cinematografului cînd prezentarea chipului omenesc răscolea nespus mulţimile, cînd lumea se pierdea literalmente într-o imagine umană ca într-un filtru, cînd chipul alcătuia un soi de stare absolută a cărnii, ce nu putea fi nici atinsă nici abandonată. Cu cîţiva ani mai înainte, chipul lui Valentino ducea la sinucideri; cel al Gretei Garbo ţine încă de aceeaşi domnie a iubirii curteneşti cînd carnea dezvoltă sentimente mistice de pierdiţie.

Este fără îndoială un admirabil chip-obiect; în *Regina Cristina*, film ce a fost revăzut anii aceştia la Paris, fardul gros este ca o mască de zăpadă; nu este un chip vopsit, este un chip ca de ghips, apărat de suprafaţa de culoare, nu de trăsăturile lui; în zăpada aceasta, fragilă şi totodată compactă, doar ochii, negri ca o carne ciudată, dar cu totul lipsiţi de expresie, sînt două vînătăi ce freamătă uşor. Chiar şi cînd este mai frumos decît oricînd, chipul acesta, care nu este desenat, ci sculptat într-o substanţă netedă şi sfărîmicioasă, adică desăvîrşit şi totodată efemer, aminteşte faţa înfăinată a lui Charlot, ochii lui de vegetală întunecată, chipul lui de totem.

Însă tentaţia măştii totale (masca antică, de exemplu) poate că implică nu atît tema secretului (cazul semi-măştilor italieneşti), cît pe aceea a unui arhetip al chipului omenesc.

Garbo oferea privirii un fel de idee platoniciană despre creatură, ceea ce explică faptul că faţa sa este aproape desexuată, fără să fie totuşi îndoielnică. Adevărul este că filmul (regina Cristina este şi femeie şi tînăr călăreţ) încurajează această confuzie; însă Garbo nu reuşeşte nici o performanţă de travesti; este tot timpul ea însăşi, îşi poartă fără să se prefacă, sub coroană sau sub pălăria trasă pe ochi, acelaşi chip făcut din zăpadă şi din singurătate. Porecla *Divina* urmărea fără îndoială să redea nu atît o stare superlativă a frumuseţii ei, cît esenţa persoanei corporale, coborîtă dintr-un cer unde lucrurile sînt formate şi isprăvite cît se poate de limpede. Chiar şi ea o ştia: cîte actriţe s-au împăcat cu gîndul de a arăta mulţimii maturizarea neliniştitoare a frumuseţii lor! Ea n-a făcut-o: nu trebuia ca esenţa să se degradeze, trebuia ca faţa ei să nu aibă vreodată altă realitate decît aceea a perfecţiunii, mai curînd intelectuale decît plastice. Esenţa a dispărut treptat, acoperită puţin cîte puţin de ochelari, de pelerine cu glugă şi de exil; dar nu s-a alterat niciodată.

Cu toate acestea, pe acest chip zeificat, se conturează ceva mai precis decît o mască: un fel de relaţie voluntară, deci omenească, între curbura nărilor şi arcada sprîncenelor, o funcţie rară, individuală, între două zone ale chipului; masca nu este decît o adunare de trăsături, chipul este mai înainte de orice o amintire tematică a unora către altele. Chipul Gretei Garbo reprezintă momentul acela fragil cînd cinematograful avea să extragă o frumuseţe existenţială dintr-o frumuseţe esenţială, cînd arhetipul avea să devieze către fascinaţia chipurilor perisabile, cînd limpezimea esenţelor carnale avea să fie înlocuită cu o lirică a femeii.

Ca moment de tranziţie, chipul Gretei Garbo împacă două ere iconografice, asigură trecerea de la teroare la farmec. Se ştie că astăzi ne aflăm la celălalt pol al acestei evoluţii: chipul actriţei Audrey Hepburn, de pildă, este individualizat, nu numai

prin tematica lui specifică (femeie-copil, femeie-pisică), dar și prin persoana sa, printr-o specificare aproape unică a chipului, care nu mai are nimic esențial fiind alcătuit dintr-o complexitate infinită a funcțiilor morfologice. Ca și limbajul, singularitatea Gretei Garbo era de ordin conceptual, cea a actriței Audrey Hepburn este de ordin substanțial. Garbo are un chip-Idee, Audrey Hepburn, un chip-Eveniment.

Putere și dezinvoltură

În filmele polițiste, s-a ajuns în prezent la o foarte bună culegere de gesturi ale dezinvolturii; bătrîni cu gura moale aruncînd colăcei de fum sub asaltul bărbaților; pocnitul olimpian din degete pentru a da semnalul net și economic al unei rafale; împletitul pașnic al soției șefului de bandă în situațiile cele mai arzătoare. Filmul *Grisbi* instituționalizase această colecție de gesturi ale indiferenței dîndu-i garanția frecvenței cotidiene de factură foarte franțuzească.

Lumea gangsterilor este mai înainte de orice o lume a sîngelui rece. Fapte pe care filosofia comună le socotește încă importante, cum ar fi moartea unui om, sînt reduse la o epură, prezentate sub volumul unui atom de gest: un grăunte în deplasarea pașnică a liniilor, două degete pocnite și, la celălalt capăt al cîmpului perceptiv, un om cade în aceeași convenție a mișcării. Acest univers al litotei, care este întotdeauna construit ca o deriziune înghețată a melodramei, este totodată, se știe bine, ultimul univers al feeriei. Discreția gestului hotărîtor are o întreagă tradiție mitologică, de la acel *numen* al zeilor antici care, cu o mișcare din cap, hotărau soarta oamenilor, pînă la atingerea cu bețișorul fermecat de către zînă sau prestidigitator. Arma de foc a creat fără îndoială o distanță față de moarte, însă într-un mod atît de vădit rațional încît a fost nevoie

ca gestul să fie foarte atent examinat pentru a manifesta din nou prezența destinului; iată ce înseamnă dezinvoltura gangsterilor noștri: rămășițele unei mișcări tragice, care ajunge să amestece gestul și actul într-un volum cît mai mic.

Voi stărui din nou asupra preciziei semantice a acestei lumi, asupra structurii intelectuale (nu doar emotive) a spectacolului. Extragerea bruscă a coltului de sub haină, cu o curbă impecabilă, nu *semnifică* nicidecum moartea, deoarece uzajul indică de multă vreme că este vorba de o simplă amenințare, al cărei efect poate fi schimbat în mod miraculos; emergența revolverului nu are, aici, o valoare tragică, ci doar una cognitivă, ea înseamnă apariția unei noi peripeții, gestul este argumentativ, nu propriu-zis înspăimîntător; el corespunde unei anumite inflecțiuni a raționamentului într-o piesă de Marivaux: situația este răsturnată, ceea ce fusese obiect de cucerire este dintr-o dată pierdut; baletul revolverelor face timpul mai labil, dispunînd în itinerariul povestirii reveniri la zero, salturi regresive asemănătoare cu cele din jocul Gîștii*. Pistolul este limbaj, funcția lui este aceea de a menține o presiune a vieții, de a eluda închiderea timpului; el este *logos*, nu *praxis*.

Gestul dezinvolt al gangsterului are, dimpotrivă, toată puterea premeditată a unei hotărîri; fără avînt, rapid în căutarea infailibilă a punctului său terminal, taie timpul și tulbură retorica. Orice dezinvoltură afirmă că doar tăcerea este eficace: tricotatul, fumatul, ridicarea degetului, operațiile acestea impun ideea că adevărata viață se află în tăcere, și că actul are drept de viață sau de moarte asupra timpului. Spectatorul are astfel

* „JEU DE L'OIE: joc în care fiecare jucător, după ce a dat cu zarurile, mișcă un pion pe o tablă alcătuită din pătrățele numerotate, în fiecare a noua pătrățică aflîndu-se desenată o gîscă", *Le Petit Robert* (n.tr.).

iluzia unei lumi sigure, care nu se modifică decît sub presiunea actelor, niciodată sub cea a vorbelor; dacă gangsterul vorbește, el o face în imagini, limbajul nu este pentru el decît poezie, cuvîntul în sine nu are nici o funcție demiurgică: actul de a vorbi este modul lui de a trîndăvi și de a marca acest lucru. Există un univers esențial, cel al gesturilor bine unse, oprite mereu la un punct precis și prevăzut, un soi de sumă a eficacității pure: apoi, pe deasupra, mai există și cîteva broderii în argou, asemănătoare luxului inutil (adică aristocratic) al unei economii în care singura valoare de schimb este gestul.

Însă acest gest, ca să semnifice că se confundă cu actul, trebuie să domolească orice emfază, să se subțieze pînă la pragul perceptiv al existenței sale; nu trebuie să aibă decît soliditatea unei legături între cauză și efect: aici, dezinvoltura este semnul cel mai iscusit al eficacității; fiecare află în ea idealitatea unei lumi supusă pur și simplu gesturilor omenești și pe care greutățile limbajului nu ar face-o mai încetă: gangsterii și zeii nu vorbesc, ei dau din cap și totul se săvîrșește.

Vinul şi laptele

Vinul este simţit de naţiunea franceză ca un bun ce-i este propriu, aşijderea celor trei sute şaizeci de specii de brînzeturi şi culturii sale. Este o băutură-totem, ce corespunde laptelui vacii olandeze, sau ceaiului absorbit cu ceremonie de familia regală engleză. Bachelard a făcut psihanaliza substanţială a acestui lichid, la sfîrşitul eseului său despre visările voinţei, arătînd că vinul este zeamă de soare şi de pămînt, că starea lui de bază este nu umidul, ci uscatul, şi că, aşa stînd lucrurile, substanţa mitică ce i se opune cel mai mult este apa.

La drept vorbind, ca orice totem durabil, vinul suportă o mitologie variată, care nu ţine seamă de contradicţii. Substanţa aceasta galvanică este întotdeauna socotită, de pildă, ca cea mai eficace băutură împotriva setei, sau cel puţin setea serveşte ca cel dintîi alibi pentru consumarea ei („este sete" – fr. *il fait soif*)*. Sub formă roşie, el are, ca foarte veche ipostază, sîngele, lichidul dens şi vital. Ceea ce înseamnă că forma lui

* Construcţie impersonală – inexistentă – menită, desigur, să sugereze exterioritatea (prin raportare la subiectul uman) unei stări asemănătoare cu cele de ordin meteorologic, faţă de care oamenii sînt „pacienţi", nu agenţi, starea este suportată, nu produsă de noi (n.tr.).

umorală nu prea are importanţă; el este mai întîi de toate o substanţă de conversiune, în stare să răstoarne situaţiile şi să scoată din obiecte contrariul lor; să facă, de exemplu, dintr-un om slab, unul puternic, dintr-unul tăcut unul vorbăreţ; ceea ce explică lunga lui ereditate alchimică, puterea lui filosofică de a transmuta sau de a crea *ex nihilo*.

Fiind prin esenţă o funcţie, ai cărei termeni pot să se schimbe, vinul deţine puteri în aparenţă plastice: el poate sluji de alibi atît visului cît şi realităţii, aceasta depinzînd de cei ce folosesc mitul. Pentru muncitor, vinul va fi calificare, facilitare demiurgică a sarcinii („îl trage inima să muncească"). Pentru intelectual, va avea funcţia inversă: „vinişorul alb", sau „roşul de Beaujolais", preferate de scriitor, vor avea menirea să-l rupă pe acesta de lumea prea naturală a cocteilurilor şi a băuturilor scumpe (singurele care, din snobism, îi sînt oferite); vinul îl va scăpa de mituri, îi va mai lua din intelectualitate, îl va face egal cu proletarul; prin vin, intelectualul se apropie de o virilitate naturală şi crede astfel că va scăpa de blestemul pe care un veac şi jumătate de romantism continuă să-l facă să apese asupra cerebralităţii pure (se ştie că unul din miturile proprii intelectualului modern este obsesia că „are mituri").

Însă specific Franţei este faptul că puterea de conversiune a vinului nu este niciodată prezentată, deschis, ca un scop: alte ţări beau ca să se îmbete, şi toată lumea o spune; în Franţa, beţia este consecinţă, niciodată finalitate; băutura este simţită ca desfăşurare a unei plăceri, nu ca o cauză necesară a unui efect căutat: vinul nu este doar licoare magică, el este şi actul durabil de a bea: *gestul* are aici o valoare decorativă şi puterea vinului nu este niciodată despărţită de modurile lui de existenţă (spre deosebire de whisky, de exemplu, băut pentru beţia pe care o provoacă, „cea mai plăcută, cu urmările cele mai puţin supărătoare", care se înghite, se repetă, şi care se bea ca un act-cauză).

Toate acestea se știu, s-au spus de mii de ori în folclor, proverbe, conversații și Literatură. Dar însăși această universalitate comportă un conformism: credința în vin este un act colectiv ce obligă; francezul care s-ar distanța cît de cît de mit s-ar expune unor probleme, mărunte dar precise, de integrare, dintre care cea dintîi ar fi necesitatea de a se justifica. Principiul de universalitate joacă aici din plin, în sensul că societatea *numește* bolnav, infirm sau vicios pe oricine nu crede în vin: ea nu-l *înțelege** (în ambele sensuri, intelectual și spațial, al termenului). Dimpotrivă, celui care practică vinul i se decernează o diplomă de bună integrare: *știința* de a bea este o tehnică națională care ajută la calificarea francezului, dovedind puterea lui de performanță, controlul și totodată sociabilitatea lui. Vinul întemeiază astfel o morală colectivă, în cadrul căreia totul este răscumpărat: excesele, nenorocirile, crimele sînt desigur posibile și cu vinul, dar niciodată răutatea, perfidia sau urîțenia; răul pe care-l poate genera este de ordin fatal, scapă așadar penalizării, este un rău ca la teatru, nu un rău de temperament.

Vinul este socializat întrucît el punc bazele nu numai ale unei morale, dar și ale unui decor: el împodobește ceremoniile cele mai mărunte ale vieții cotidiene franceze, de la gustare (un roșu zdravăn și camembert), la ospăț, de la conversația din cîrciumă, la discursul de la banchet. Exaltă climele, oricare ar fi ele, se asociază, cînd este frig, cu toate miturile încălzirii și, pe caniculă, cu toate imaginile umbrei, ale răcoarei și ale picantului. Nu există nici o situație de constrîngere fizică (temperatură, foame, supărare, servitute, strămutare) care să nu

* Fr. *comprendre*, „a înțelege", dar și „a cuprinde", ceea ce explică dublul sens semnalat în paranteză (n.tr.).

ne facă să visăm vinul. Combinat ca substanță de bază cu alte figuri alimentare, el poate acoperi toate spațiile și toți timpii francezului. De cum se ajunge la un anumit amănunt al vieții cotidiene, lipsa vinului șochează ca un exotism: cînd Dl Coty, la începutul septenatului său, s-a fotografiat în fața unei mese intime, unde sticla de Dumesnil părea că înlocuiește în mod neașteptat litrul de vin roșu, întreaga națiune a fost cuprinsă de îngrijorare; era la fel de intolerabil ca și un rege burlac. Aici, vinul face parte din rațiunea de Stat.

Bachelard avea cu siguranță dreptate cînd spunea că apa este opusul vinului: din punct de vedere mitic, este adevărat; din punct de vedere sociologic, cel puțin astăzi, este mai puțin adevărat; circumstanțe economice sau istorice au încredințat acest rol laptelui. Acum, acesta este adevăratul anti-vin: și nu numai din pricina inițiativelor Dlui Mendès-France (cu alură voit mitologică: lapte băut la tribună ca *spinach* al lui Mathurin), dar și fiindcă, în marea morfologie a substanțelor, laptele este opusul focului prin întreaga sa densitate moleculară, prin natura cremoasă, deci sopitivă, a suprafeței sale; vinul este mutilat, chirurgical, el preschimbă și naște ceva; laptele este cosmetic, el leagă, recuperează, vindecă. Pe deasupra, puritatea lui, asociată cu neprihănirea copilăriei, este o chezășie de forță, o forță nerevulsivă, necongestivă, ci calmă, albă, lucidă, egală cu realul. Cîteva filme americane, unde eroul, dur și pur, nu se dădea îndărăt în fața unui pahar cu lapte înainte de a-și scoate coltul justițiar, au pregătit formarea acestui nou mit parsifalian: chiar și astăzi, se mai bea uneori, la Paris, în mediile de duri și de derbedei, un ciudat *lait-grenadine*, adus din America. Însă laptele rămîne o substanță exotică; național este vinul.

Mitologia vinului ne poate face de altminteri să înțelegem ambiguitatea obișnuită a vieții noastre cotidiene. Vinul este într-adevăr o substanță frumoasă și bună, dar este la fel de

adevărat că producerea lui face parte din capitalismul francez, cel al micului proprietar, sau cel al marilor coloni algerieni care-i impun musulmanului, chiar pe pămîntul de care a fost deposedat, o cultură cu care acesta nu are ce face, căci el are nevoie de pîine. Există astfel mituri foarte plăcute, care nu sînt totuşi nevinovate. Iar caracteristica alienării noastre prezente este aceea că vinul nu poate fi o substanţă cu totul binecuvîntată, decît dacă se uită, în mod greşit, că el este totodată şi produsul unei exproprieri.

Biftecul şi cartofii prăjiţi

Biftecul face parte din aceeaşi mitologie sangvină ca şi vinul. Este inima cărnii, carnea în stare pură, iar cel ce o mănîncă îşi însuşeşte forţa taurină. În mod foarte evident, prestigiul biftecului ţine de cvasicruditatea lui: sîngele este vizibil, natural, dens, compact şi totodată divizibil; ne închipuim ambrozia antică sub acest soi de materie grea, ce se face tot mai mică între dinţii noştri, în aşa fel încît să-şi facă simţită puterea obîrşiei şi plasticitatea cînd se răspîndeşte în însuşi sîngele omului. Sangvinul este raţiunea de a fi a biftecului: gradele de frigere sînt exprimate, în cazul lui, nu prin unităţi calorice, ci în imagini ale sîngelui; biftecul este *în sînge* (fr. *saignant*) – amintind şuvoiul arterial al animalului înjunghiat –, sau aproape *crud* (fr. *bleu*) – sîngele greu, sîngele pletoric, scurs din vene şi sugerat aici de către culoarea violet-purpurie, stare superlativă a roşului. Frigerea, chiar şi moderată, nu poate fi exprimată în mod deschis; pentru această stare contra naturii este nevoie de un eufemism: se spune că biftecul este *cît trebuie – de fript* – (fr. *à point*), ceea ce înseamnă mai curînd o limită decît o perfecţiune.

Mîncatul biftecului în sînge reprezintă deci o natură şi totodată o morală. Toate temperamentele pot fi mulţumite cu aceasta, sangvinii datorită identităţii, nervoşii şi limfaticii

datorită complementarității. Și, după cum vinul devine pentru un mare număr de intelectuali o substanță mediumnică ce-i duce către forța originară a naturii, tot astfel biftecul este pentru ei un aliment de răscumpărare, datorită căruia ei își prozaizează cerebralitatea și conjură, cu ajutorul sîngelui și al cărnii macre, uscăciunea sterilă de care sînt învinuiți întruna. Voga biftecului tartar, de exemplu, este o operațiune de exorcism împotriva asocierii romantice dintre sensibilitate și maladivitate: în acest mod de a prepara carnea, există toate stările germinante ale materiei: terciul de sînge și băloșenia oului, un ansamblu de substanțe moi și vii, un soi de compendium semnificativ al imaginilor pre-nașterii.

Ca și vinul, biftecul este, în Franța, element de bază, naționalizat mai curînd decît socializat; el este prezent în toate decorurile vieții alimentare: plat, cu marginea galbenă, talpoid, în restaurantele ieftine; gros, mustos, în cîrciumile specializate; cubic, cu miezul umed sub o coajă subțire, arsă, în restaurantele de lux; se regăsește în toate ritmurile, la îmbelșugata masă burgheză și la gustarea boemă a burlacului; este hrana expeditivă și totodată densă, el realizează cel mai bun raport posibil între economie și eficacitate, între mitologia și plasticitatea consumării sale.

Pe deasupra, este un bun franțuzesc (circumscris, ce-i drept, astăzi de invazia *steak*-urilor americane). Ca și pentru vin, nu există nici o constrîngere alimentară care să nu-l facă pe francez să se gîndească la biftec. De-abia ajunge în străinătate și îl și cuprinde dorul după biftec, împodobit acum cu o virtute suplimentară, eleganța, deoarece, față de complicația aparentă a bucătăriilor exotice, biftecul este o mîncare ce îmbină, se crede, suculența cu simplitatea. Ca bun național, el urmează cota valorilor patriotice: le salvează în timp de război, el este însăși carnea luptătorului francez, bunul inalienabil care

nu poate trece la dușman decît prin trădare. Într-un film vechi (*Deuxième Bureau contre Kommandantur*), servanta preotului patriot îi dă de mîncare spionului neamț deghizat ca francez din clandestinitate: *„Dumneata ești, Laurent? Îți dau o bucată din biftecul meu."* Apoi, după ce spionul este descoperit: *„Iar eu, care i-am dat o bucată din biftecul meu!"*. Suprem abuz de încredere.

Asociat îndeobște cartofilor prăjiți, biftecul le transmite acestora lustrul său național: cartoful prăjit este nostalgic și patriot ca și biftecul. Am aflat din revista *Match* că după armistițiul indochinez *„generalul de Castries, chiar la prima masă, a comandat cartofi prăjiți"*. Iar Președintele Foștilor Combatanți din Indochina, comentînd mai tîrziu această știre, adăuga: *„N-am înțeles nici pînă astăzi gestul generalului de Castries care, chiar la prima masă, a cerut cartofi prăjiți"*. Ni se cerea să înțelegem că ceea ce comandase Generalul nu era un vulgar reflex materialist, ci un episod ritual de apropriere a etniei franceze regăsite. Generalul cunoștea foarte bine simbolica noastră națională, el știa ce este cartoful prăjit: semnul alimentar al „francității".

Nautilus şi *Bateau ivre*

Opera lui Jules Verne (centenarul morţii sale a fost comemorat de curînd) ar fi un bun obiect pentru o analiză structurală; este o operă tematică, Verne a construit un fel de cosmogonie închisă asupra ei însăşi, care-şi are categoriile, timpul, spaţiul, plenitudinea, şi chiar şi principiul ei existenţial.

După părerea mea, acest principiu este gestul necontenit al închiderii. Imaginaţia călătoriei corespunde la Verne unei explorări a închiderii, iar acordul dintre Verne şi copilărie nu vine dintr-o mistică banală a aventurii, ci, dimpotrivă, dintr-o bucurie comună a finitului, prezentă în pasiunea copiilor pentru cabane şi pentru corturi: să se închidă şi să se instaleze, iată visul existenţial al copilăriei şi al lui Verne. Arhetipul acestui vis este acel roman aproape perfect: *L'île mystérieuse*, unde omul-copil re-inventează lumea, o umple, o împrejmuieşte, încununînd acest efort enciclopedic cu postura burgheză a aproprierii: papuci, pipă şi un loc la gura sobei, în vreme ce, afară, furtuna, adică infinitul, urlă zadarnic.

Verne a fost un maniac al plenitudinii: tot timpul sfîrşea lumea şi o mobila, o umplea de nu mai era loc nici măcar pentru un ac; mişcarea lui seamănă cu cea a unui enciclopedist din secolul al XVIII-lea sau a unui pictor olandez: lumea este finită, lumea este plină de materiale numărabile, aşezate unele

lîngă altele. Artistul nu poate avea decît sarcina de a întocmi cataloage, inventare, de a umbla după cele mai mici locuri goale ca să pună acolo, înghesuite, creaţiile şi instrumentele omeneşti. Verne ţine de tradiţia progresistă a burgheziei: opera lui susţine că nimic nu-i poate scăpa omului, că lumea, chiar şi cea mai îndepărtată, este ca un obiect în mîna lui, şi că proprietatea nu este, la urma urmei, decît un moment dialectic în aservirea generală a Naturii. Verne nu încerca nicidecum să mărească lumea potrivit unor soluţii romantice de evaziune sau unor planuri mistice de infinit: el încerca necontenit s-o restrîngă, s-o populeze, s-o reducă la un spaţiu cunoscut şi închis, pe care mai apoi omul l-ar putea locui în mod confortabil: lumea poate obţine totul de la ea însăşi, ea nu are nevoie, ca să existe, de nimeni altul decît de om.

În afară de nenumăratele resurse ale ştiinţei, Verne a inventat un excelent mijloc romanesc pentru a da strălucire acestei aproprieri a lumii: garantează spaţiul cu timpul, împreunează mereu aceste două categorii, le riscă dintr-o singură aruncare de zaruri, sau dintr-o singură faptă nesăbuită, întotdeauna izbuteşte. Chiar şi peripeţiile trebuie să imprime lumii un soi de stare elastică, să îndepărteze, apoi să apropie închiderea, să se joace bucuros cu distanţele cosmice şi să încerce, într-un mod răutăcios, puterea omului asupra spaţiilor şi a orarelor. Iar deasupra acestei planete mîncate triumfal de către eroul vernian, un fel de Anteu burghez ale cărui nopţi sînt neprihănite şi „întremătoare", se tîrîie adesea vreun desperado, pradă remuşcării sau spleen-ului, rămăşiţă a unei epoci romantice revolute, şi care face să strălucească, prin contrast, sănătatea adevăraţilor proprietari ai lumii, care nu au decît grija de a se adapta cît mai bine posibil unor situaţii a căror complexitate, deloc metafizică şi nici măcar morală, ţine pur şi simplu de vreun capriciu picant al geografiei.

Gestul profund al lui Verne este, aşadar, aproprierea. Imaginea corăbiei, atît de importantă în mitologia lui Verne, nu-l contrazice, dimpotrivă: corabia poate fi simbolul plecării; la un nivel mai adînc, ea este simbolul închiderii. Preferinţa pentru corabie înseamnă întotdeauna bucuria de a se închide perfect, de a avea la îndemînă un număr cît mai mare posibil de obiecte, de a dispune de un spaţiu absolut finit: dragostea pentru corăbii înseamnă dragostea pentru o casă superlativă, adică închisă definitiv, nicidecum dragostea pentru marile plecări în general: corabia este o chestiune de habitat înainte de a fi un mijloc de transport. Or, toate vapoarele lui Jules Verne sînt nişte desăvîrşite locuri „la gura sobei", iar periplul enorm sporeşte bucuria închiderii lor, perfecţiunea umanităţii lor interioare. *Nautilus* este, în această privinţă, peştera dorită: plăcerea de a fi închis atinge paroxismul cînd, din sînul acestei interiorităţi fără fisură, este posibil să priveşti printr-un geam mare vagul exterior al apelor, şi astfel să defineşti interiorul prin contrariul său.

Cele mai multe vapoare de legendă sau de ficţiune sînt, în privinţa aceasta, ca şi *Nautilus*, tema unei închideri dragi, deoarece este deajuns să-i dai omului drept habitat o corabie, ca omul să-şi rînduiască numaidecît bucuria unui univers rotund şi neted unde, de altminteri, potrivit unei întregi morale nautice, omul este zeu, stăpîn şi totodată proprietar (*seul maître à bord* etc.). În această mitologie a navigaţiei, nu există decît un mijloc de a exorciza natura posesivă a omului aflat pe corabie: suprimarea omului pentru a lăsa corabia singură; atunci vaporul încetează de a mai fi cutie, habitat, obiect posedat; devine ochi călător, atingînd infiniturile; produce necontenit plecări. Obiectul cu adevărat opus lui *Nautilus* al lui Verne este *Le Bateau ivre* al lui Rimbaud, vaporul care spune „eu" şi care, scăpat de concavitatea sa, îl poate ajuta pe om să treacă de la o psihanaliză a peşterii la o poetică adevărată a explorării.

Reclamă pentru profunzime

Am arătat că, astăzi, reclama pentru detergenţi subliniază cu precădere ideea de profunzime: murdăria nu este smulsă de pe suprafaţa obiectului, ea este eliminată din locurile cele mai ascunse. Toată reclama pentru produsele de înfrumuseţare se sprijină pe un soi de reprezentare epică a ceea ce este mai intim. Micile *cuvinte înainte* ştiinţifice, menite să introducă publicitar produsul, îi recomandă să cureţe în profunzime, să elimine în profunzime, să hrănească în profunzime, pe scurt, să se infiltreze cu orice preţ. Paradoxal, pielea se dovedeşte, cu uşurinţă, a fi îndatorată unor rădăcini adînci, unui *strat de bază de reînnoire*, cum spun unele produse, numai în măsura în care ea este în primul rînd suprafaţă, însă suprafaţă vie, adică muritoare, susceptibilă de a se usca şi de a îmbătrîni. Medicina permite de altfel să i se dea frumuseţii un spaţiu profund (derma şi epiderma) şi să le convingă pe femei că ele sînt produsul unui fel de circuit germinativ, unde frumuseţea inflorescenţelor depinde de hrana rădăcinilor.

Prin urmare, ideea de profunzime este generală, nu există reclamă unde ea să nu fie prezentă. Despre substanţele ce trebuie infiltrate şi convertite în sînul acestei profunzimi, nimic precis; se indică doar că este vorba de *principii* (înviorătoare, stimulative, nutritive) sau de *sucuri* (vitale, revitalizante,

regenerante), un întreg vocabular molieresc, uşor complicat cu un grăunte de scientism (*agentul bactericid R 51*). Nu, adevărata dramă a acestei mici psihanalize publicitare este conflictul dintre două substanţe inamice, care-şi dispută subtil drumul „sucurilor" şi al „principiilor" către cîmpul profunzimii. Aceste două substanţe sînt apa şi grăsimea.

Ambele sînt moralmente ambigue: apa este benefică, deoarece toată lumea vede foarte bine că pielea îmbătrîneşte şi se usucă şi că pieile tinere sînt proaspete, pure (*o umezeală proaspătă*, spune un produs oarecare); tare, neted, toate valorile pozitive ale substanţei carnale sînt dintr-o dată simţite ca fiind întinse de apă, umflate ca o rufă, stabilite în acest ideal de puritate, curăţenie şi prospeţime pentru care apa este cheia generală. Din punct de vedere publicitar, hidratarea profunzimilor este aşadar o operaţiune necesară. Cu toate acestea, infiltrarea unui corp opac de către apă nu pare uşoară: se crede că apa este prea volatilă, prea uşoară, prea nerăbdătoare pentru a putea ajunge în acele zone criptuare unde este elaborată frumuseţea. Şi apoi apa, în fizica ei carnală şi în stare liberă, apa decapează, irită, se întoarce la aer, face parte din foc; ea nu este benefică decît închisă, stăpînită.

Substanţa grasă are calităţile şi defectele inverse: ea nu răcoreşte; moliciunea ei este excesivă, prea durabilă, artificială; nu poate fi clădită o reclamă pentru frumuseţe pe ideea pură de cremă, a cărei compacitate însăşi este simţită ca o stare prea puţin naturală. Grăsimea (numită mai poetic *uleiuri*, la plural, ca în Biblie, sau în Orient) degajă, desigur, o idee de hrană, însă este mai sigur s-o exalţi ca un element vehicular, lubrifiant fericit, conducător al apei în sînul profunzimilor pielii. Apa este prezentată ca substanţă volatilă, aciană, instabilă, efemeră, preţioasă; uleiul, dimpotrivă, se opreşte, apasă, forţează lent suprafeţele, impregnează, alunecă fără întoarcere de-a lungul

„porilor" (personaje esenţiale în frumuseţea publicitară). Toate reclamele de produse de înfrumuseţare pregătesc deci o conjuncţie miraculoasă a lichidelor inamice, declarate de acum înainte complementare; respectînd cu diplomaţie toate valorile pozitive ale mitologiei substanţelor, ea ajunge să impună convingerea fericită potrivit căreia grăsimile sînt vehicule ale apei, şi că există creme apoase, moliciuni fără strălucire.

Cele mai multe din noile creme sînt aşadar numite *lichide*, *fluide*, *ultra-penetrante* etc.; ideea de grăsime, multă vreme consubstanţială ideii de frumuseţe, se voalează sau se complică, se corectează cu lichiditate, şi uneori chiar dispare, înlocuită cu fluida *loţiune*, cu spiritualul *tonic*, glorios *astringent*, dacă este vorba să combată aspectul ceros al pielii, pudic *special*, dacă, dimpotrivă, este vorba să hrănească din belşug acele profunzimi lacome ale căror fenomene digestive ne sînt prezentate fără cruţare. Această deschidere publică a interiorităţii corpului omenesc este de altminteri o trăsătură generală a reclamei pentru produsele de toaletă. „Stricăciunea este expulzată (din dinţi, din piele, din sînge, din respiraţie)": Franţa are o dorinţă nestăpînită de curăţenie.

Cîteva vorbe de-ale Dlui Poujade

Mai mult decît orice pe lume burghezia respectă imanența: orice fenomen care cuprinde în el însuși propriul său termen printr-un simplu mecanism de întoarcere, adică, foarte precis, orice fenomen *plătit*, este pe placul ei. Limbajul are datoria să acrediteze, în figurile sale, ba chiar și în sintaxa sa, această morală a ripostei. De exemplu, Dl Poujade îi spune Dlui Edgar Faure: *„Vă asumați răspunderea rupturii, veți suporta consecințele"*, și infinitul lumii este conjurat, totul este adus la o ordine scurtă, dar plină, fără scurgeri, cea a plății. Dincolo de conținutul frazei ca atare, echilibrul sintaxei, afirmarea unei legi potrivit căreia nimic nu se săvîrșește fără o consecință egală, unde orice act omenesc este riguros contrazis, recuperat, pe scurt, o întreagă matematică a ecuației îl liniștește pe micul-burghez, îi alcătuiește o lume pe măsura comunicării sale.

Această retorică a talionului are figurile ei proprii, toate figuri ale egalității. Nu numai că orice jignire trebuie conjurată printr-o amenințare, dar chiar orice act trebuie prevenit. Mîndria de „a nu se lăsa tras pe sfoară" nu este altceva decît respectul ritual față de o ordine numerativă în cadrul căreia a dejuca înseamnă a anula (*„V-au spus, pesemne, că, deși mi-au făcut figura cu Marcellin Albert, nu aveau ce spera."*). În felul acesta,

reducerea lumii la o pură egalitate, respectarea raporturilor cantitative între actele omenești sînt stări triumfătoare. A-l face pe cineva să plătească, a contrazice, a scoate din eveniment contrariul său, fie replicînd, fie dejucînd, toate acestea închid lumea asupra ei înșăși și produc o mulțumire; este deci normal să ne mîndrim cu această contabilitate morală: lustrul mic-burghez constă în eludarea valorilor calitative, stăvilirea proceselor de transformare prin statica egalităților (ochi pentru ochi, efect pentru cauză, marfă pentru bani, bănuț pentru bănuț etc.).

Dl. Poujade este foarte conștient că dușmanul capital al acestui sistem tautologic este dialectica, pe care de altminteri o confundă mai mult sau mai puțin cu sofistica: dialectica nu poate fi învinsă decît printr-o întoarcere neîncetată la calcul, la numărarea conduitelor omenești, la ceea ce Dl Poujade, de acord cu etimologia, numește Rațiune (*„Strada Rivoli să fie oare mai tare decît Parlamentul? dialectica mai valoroasă decît Rațiunea?"*). Dialectica riscă într-adevăr să deschidă lumea aceasta pe care noi avem grijă s-o închidem asupra inegalităților ei; în măsura în care este o tehnică de transformare, dialectica se opune structurii numerative a proprietății, ea este fugă în afara limitelor mic-burgheze, prin urmare, mai întîi, ea este anatemizată, apoi, decretată simplă iluzie: degradînd o dată în plus o veche temă romantică (pe vremea aceea burgheză), Dl Poujade aruncă în neant toate tehnicile inteligenței, opune „rațiunii" mic-burgheze sofismele și visurile universitarilor și ale intelectualilor, pe care poziția lor în afara realului numărabil este de ajuns pentru a-i discredita. (*„Franța suferă de o supraproducție de oameni cu diplome, politehnicieni, economiști, filosofi și alți visători care au pierdut orice legătură cu lumea reală."*).

Știm acum ce este realul mic-burghez: nu este nici măcar ceea ce se vede, este ceea ce se numără; însă acest real, cel mai îngust pe care vreo societate l-a putut defini, își are totuși

filosofia lui: este „bunul simţ", faimosul bun simţ al „oamenilor de rînd", spune Dl Poujade. Mica burghezie, cel puţin cea a Dlui Poujade (Alimentaţie, Măcelărie), are bun simţ ca proprietate esenţială, ca un apendice fizic cu care se făleşte, un organ special de percepere: un organ de altfel ciudat, de vreme ce, ca să vadă bine, trebuie mai întîi de toate să nu vadă nimic, să refuze depăşirea aparenţelor, să ia drept adevărate propunerile de „real" şi să decreteze nulă orice încercare de a înlocui riposta cu explicaţia. Rolul său este să propună egalităţi simple între ceea ce se vede şi ceea ce este, şi să asigure o lume fără legături, fără tranziţie şi fără progres. Bunul simţ este ca un cîine de pază al ecuaţiilor mic-burgheze: astupă toate ieşirile dialectice, defineşte o lume omogenă, unde te simţi ca acasă, la adăpost de tulburările şi de scăpările „visului" (a se înţelege: la adăpost de o viziune ne-numărabilă despre lucruri). Întrucît comportamentele omeneşti sînt şi nu trebuie să fie decît pur talion, bunul simţ este acea reacţie selectivă a minţii care reduce lumea ideală la mecanisme directe de ripostă.

În acest fel, limbajul Dlui Poujade arată, o dată mai mult, că toată mitologia mic-burgheză implică refuzul alterităţii, negarea diferitului, bucuria identităţii şi exaltarea asemănării. În general, această reducţie ecuaţională a lumii pregăteşte o fază expansionistă cînd „identitatea" fenomenelor omeneşti întemeiază numaidecît o „natură" şi, prin urmare, o „universalitate". Dl Poujade n-a ajuns încă să definească *bunul simţ* drept filosofie generală a omenirii: pentru el, bunul simţ mai este deocamdată o virtute de clasă, dată, ce-i drept, ca un întăritor universal. Şi tocmai acest lucru este sinistru în poujadism: el a rîvnit din capul locului la un adevăr mitologic, propunînd cultura ca o boală, ceea ce este simptomul specific fascismelor.

Adamov şi limbajul

Am văzut mai înainte că bunul simţ poujadist constă în stabilirea unei echivalenţe simple între ceea ce se vede şi ceea ce este. Cînd o aparenţă este în mod hotărît prea insolită, aceluiaşi bun simţ îi rămîne un mijloc de a o diminua fără a ieşi dintr-un mecanism al egalităţilor. Mijlocul acesta este simbolismul. De fiecare dată cînd un spectacol pare nemotivat, bunul simţ aduce cavaleria grea a simbolului, admis în cerul mic-burghez în măsura în care, cu tot versantul lui abstract, el uneşte vizibilul cu invizibilul sub formele unei egalităţi cantitative (asta *face* cît astalaltă): calculul este salvat, lumea rezistă încă.

Atunci cînd Adamov a scris o piesă despre aparatele de bani, obiect insolit în teatrul burghez care, în materie de obiecte scenice, nu cunoaşte decît patul adulterului, presa cea mai importantă s-a grăbit să conjure neobişnuitul reducîndu-l la simbol. De vreme ce *asta înseamna ceva*, primejdia era mai mică. Şi, pe măsură ce critica piesei *Ping-Pong* s-a adresat tot mai mult cititorilor marilor publicaţii (*Match*, *France-Soir*), ea a insistat asupra caracterului simbolic al operei: fiţi liniştiţi, nu este vorba decît de un simbol, aparatele de bani înseamnă doar „complexitatea sistemului social". Acest obiect teatral insolit este exorcizat de vreme ce înseamnă ceva.

Însă biliardul electric din *Ping-Pong* nu simbolizează nimic; el nu exprimă, el produce; este un obiect literal, a cărui funcție este să genereze, prin însăși obiectivitatea sa, situații. Dar și de această dată, critica noastră este păcălită în setea ei de profunzime: situațiile acestea nu sînt psihologice, sînt, în esență, *situații de limbaj*. Este o realitate dramatică, pe care va trebui în cele din urmă s-o admitem alături de vechiul arsenal de intrigi, acțiuni, personaje, conflicte și alte elemente ale teatrului clasic. *Ping-Pong* este o rețea, montată magistral, de situații de limbaj.

Ce este o situație de limbaj? Este o configurație de cuvinte, în măsură să genereze relații *la prima vedere* psihologice, nu atît false cît încremenite în însăși compromiterea unui limbaj anterior. Iar această încremenire, în cele din urmă, nimicește psihologia. Cînd parodiezi limbajul unei clase sau al unui caracter, înseamnă că deții o anumită distanță, că te bucuri ca un proprietar de o anumită *autenticitate* (virtute îndrăgită de psihologie). Însă dacă acest limbaj împrumutat este general, situat mereu puțin înainte de caricatură, și dacă acoperă întreaga suprafață a piesei cu o presiune diferită, dar fără nici o fisură prin care vreun strigăt, vreo vorbă născocită să poată scăpa, atunci raporturile umane, în ciuda dinamismului lor aparent, parcă sînt vitrificate, deviate necontenit de un soi de refracție verbală, iar problema „autenticității" dispare ca un vis frumos (și amăgitor).

Ping-Pong este alcătuită în întregime dintr-un bloc din acest limbaj sub sticlă, asemănător, dacă vrem, acelor *frozen vegetables* care le permit englezilor să guste în timpul iernii cruditățile primăverii; acest limbaj, țesut în întregime din mici locuri comune, din truisme parțiale, din stereotipuri greu de recunoscut ca atare, zvîrlite cu puterea speranței – sau a disperării – ca particulele dintr-o mișcare browniană, limbajul

acesta nu este, la drept vorbind, un limbaj pus la conservat, așa cum a putut fi, de exemplu, jargonul portăreselor redat de Henri Monnier; ar fi mai curînd un limbaj retardat, format fatalmente în viața socială a personajului, și care se dezgheață, adevărat și totuși puțin cam prea acid sau prea crud, într-o situație ulterioară, cînd ușoara lui congelare și un pic de emfază vulgară, *învățată*, au efecte incalculabile. Personajele din *Ping-Pong* sînt cam ca Robespierre al lui Michelet: ele gîndesc tot ce spun! Vorbire adîncă ce subliniază acea supunere tragică a omului față de limbajul său, cu deosebire cînd, ultimă și suprinzătoare înfățișare a neînțelegerii, limbajul acesta nu este cu totul al său.

Faptul acesta va explica poate ambiguitatea aparentă din *Ping-Pong:* pe de o parte, deriziunea limbajului este evidentă și, pe de alta, aceeași deriziune este totuși creatoare, ea produce ființe cu adevărat vii, dotate cu o durată ce le poate duce pînă la moarte de-a lungul unei întregi existențe. Aceasta înseamnă că la Adamov situațiile de limbaj rezistă perfect la simbol și la caricatură: viața este parazitul limbajului, iată ce constată *Ping-Pong*.

Mașina de bani adusă pe scenă de Adamov nu este așadar o cheie, nu este ciocîrlia moartă a lui d'Annunzio, sau poarta unui palat din teatrul lui Maeterlinck; este un obiect generator de limbaj; ca un element de cataliză, el trimite neîncetat actorilor un început de vorbire, îi face să existe în proliferarea limbajului. Clișeele din *Ping-Pong* nu au de altfel toate aceeași înrădăcinare în memorie, același relief; depinde de cine le spune: Sutter, cel ce spune vorbe mari, înșiră achiziții caricaturale, afișează numaidecît un limbaj parodic care te face să rîzi din toată inima („*Cuvintele sînt toate niște capcane!*"). Încremenirea limbajului folosit de Annette este mai slabă, și totodată mai jalnică („*S-o spui altora, Mister Roger!*"). Fiecare

personaj din *Ping-Pong* pare deci condamnat la făgaşul său verbal, însă fiecare făgaş este săpat altfel, iar aceste diferenţe de presiune creează tocmai ceea ce în teatru numim situaţii, adică posibilităţi şi opţiuni. În măsura în care limbajul din *Ping-Pong* este în întregime dobîndit, ieşit din teatrul vieţii, adică dintr-o viaţă prezentată ea însăşi ca teatru, *Ping-Pong* este teatru de gradul al doilea. Este chiar contrariul naturalismului, care-şi propune întotdeauna să amplifice nesemnificantul; aici, dimpotrivă, spectaculosul vieţii, al limbajului, se *întăreşte* pe scenă (aşa cum se spune despre gheaţă că s-a întărit). Modul acesta de congelare este chiar cel al oricărei vorbiri mitice: asemenea limbajului din *Ping-Pong*, mitul este şi el o vorbire îngheţată datorită propriei sale dedublări. Fiind însă vorba de teatru, referinţa acestui al doilea limbaj este diferită: cuvîntul mitic se scufundă în societate, într-o Istorie generală; pe cîtă vreme limbajul experimental nu poate dubla decît un prim verb individual, în ciuda banalităţii sale.

Nu văd în literatura noastră teatrală decît un singur autor despre care să se poată spune, într-o măsură oarecare, că şi-a construit opera pe o proliferare liberă a limbajului: Marivaux. La polul celălalt, teatrul care se opune cel mai mult acestei dramaturgii a situaţiei verbale este, paradoxal, teatrul verbal: Giraudoux, de pildă, al cărui limbaj este *sincer*, adică se scufundă în Giraudoux însuşi. Limbajul lui Adamov îşi are rădăcinile în aer şi se ştie că tot ce este exterior îi prieşte teatrului.

Creierul lui Einstein

Creierul lui Einstein este un obiect mitic: paradoxal, cea mai mare inteligenţă alcătuieşte imaginea celui mai perfecţionat mecanism, omul prea puternic este despărţit de psihologie, fiind introdus într-o lume de roboţi; se ştie că, în romanele de anticipaţie, supraoamenii au întotdeauna ceva reificat. La fel stau lucrurile şi cu Einstein: este exprimat îndeobşte prin creierul său, organ antologic, adevărată piesă de muzeu. Poate că din pricina specializării sale matematice, supraomul este despuiat aici de orice caracter magic; nu există în el nici o putere difuză, misterul nu este decît mecanic: este un organ superior, prodigios, dar real, chiar fiziologic. Din punct de vedere mitologic, Einstein este materie, puterea lui nu ne duce spontan către spiritualitate, el are nevoie de ajutorul unei morale independente, de convocarea „conştiinţei" savantului. (*Ştiinţă fără conştiinţă*, a spus cineva...)

Însuşi Einstein a alimentat un pic legenda lăsîndu-şi creierul moştenire, pentru care două spitale se ceartă de parcă ar fi vorba de un mecanism nemaivăzut, pe care în sfîrşit îl vom putea demonta. O fotografie îl arată culcat, cu capul plin de fire electrice: sînt înregistrate undele creierului său, în timp ce i se cere „să se gîndească la relativitate" (dar, de fapt, ce vrea să spună exact: „a te gîndi la...?"); trebuie, de bună seamă,

să înţelegem că seismogramele vor fi cu atît mai violente cu cît mai greu este subiectul „relativitate". Însăşi gîndirea este reprezentată ca o materie energetică, produsul măsurabil al unui aparat complex (aproape electric), ce transformă substanţa cerebrală în forţă. Mitologia lui Einstein face din el un geniu atît de puţin magic, încît despre gîndirea lui se vorbeşte ca despre o activitate funcţională amintind confecţionarea mecanizată a cîrnaţilor, măcinatul grăunţelor sau al minereului: el producea gîndire, necontenit, aşa cum moara produce făină, iar moartea a fost pentru el, în primul rînd, oprirea unei funcţii localizate: *„creierul cel mai puternic s-a oprit din gîndire"*.

Mecanismul acesta genial trebuia să producă ecuaţii. Datorită mitologiei lui Einstein, lumea a regăsit, cu mare plăcere, imaginea unei ştiinţe formulate. Lucru paradoxal, cu cît geniul omului era mai materializat sub forma creierului său, cu atît mai mult produsul invenţiei lui se apropia de o condiţie magică, reîncarna vechea imagine ezoterică a unei ştiinţe cuprinsă în întregime în cîteva litere. Există un secret unic al lumii, şi acest secret este conţinut de un cuvînt, universul este ca o casă de bani, iar oamenii îi caută cifrul: Einstein aproape l-a găsit, şi acesta este mitul lui Einstein: se găsesc aici toate temele gnostice: unitatea naturii, posibilitatea ideală a unei reduceri fundamentale a lumii, puterea de deschidere a cuvîntului, lupta ancestrală dintre un secret şi un cuvînt, ideea potrivit căreia ştiinţa totală nu se poate descoperi decît dintr-o dată, ca o încuietoare care cedează brusc după mii de încercări nereuşite. Ecuaţia istorică $E = mc^2$ aproape că îndeplineşte, prin simplitatea ei neaşteptată, ideea pură a cheii, nudă, lineară, dintr-un singur metal, deschizînd cu o uşurinţă magică o poartă pe care secole de înverşunare nu izbutiseră s-o deschidă. Reprezentările explică foarte bine acest lucru: Einstein, *fotografiat*, stă lîngă o tablă plină de semne matematice de o vădită

complexitate; însă Einstein desenat, adică intrat în legendă, cu creta încă în mînă, tocmai a scris pe o tablă goală, ca şi cum nu s-ar fi pregătit deloc, formula magică a lumii. Mitologia respectă astfel natura lucrurilor ce trebuie făcute: cercetarea propriu-zisă mobilizează rotiţele mecanice, are drept sediu un organ material în care monstruoasă nu este decît complicaţia lui cibernetică; descoperirea, dimpotrivă, este de esenţă magică, este simplă ca un corp primordial, ca o substanţă de natura principiilor, piatră filosofală a ermeticilor, apa de gudron a lui Berkeley, oxigenul lui Schelling.

Dar cum lumea merge mai departe, cum cercetarea sporeşte mereu şi trebuie rezervată şi partea cuvenită lui Dumnezeu, un oarecare eşec al lui Einstein este necesar: Einstein a murit, se spune, fără să fi putut verifica *„ecuaţia ce conţinea secretul lumii"*. Ca să închei, lumea a rezistat; abia dezvăluit, secretul s-a închis din nou, cifrul era incomplet. În acest fel, Einstein corespunde din plin mitului, care nu se sinchiseşte de contradicţii, cu condiţia să instaleze o securitate euforică: mag şi totodată maşină, căutător neobosit şi descoperitor nemulţumit dezlănţuind tot ce poate fi mai bun sau mai rău, creier şi conştiinţă, Einstein împlineşte visele cele mai contradictorii, reconciliază mitic puterea nesfîrşită a omului asupra naturii cu „fatalitatea" unui sacru de care, deocamdată, nu se poate lipsi.

Omul-Jet

Omul-Jet este pilotul avionului cu reacție. *Match* a precizat că el aparține unei rase noi a aviației, mai curînd robot decît erou. Există totuși în omul-jet cîteva reziduuri parsifaliene, pe care le vom vedea numaidecît. Ceea ce surprinde însă în mitologia acestui *Jet-Man* este eliminarea vitezei: nimic din legendă nu face o aluzie substanțială la aceasta. Aici, trebuie să intrăm într-un paradox, pe care de altminteri toată lumea îl admite foarte bine și chiar îl consumă ca o dovadă de modernitate; paradoxul amintit este acela că viteza excesivă se transformă în repaus; pilotul-erou se singularizează printr-o întreagă mitologie a vitezei sensibile, a spațiului devorat, a mișcării amețitoare; *jet-man* se va defini printr-o cenestezie a imobilismului (*„la 2000 pe oră, pe orizontală, nici o impresie de viteză"*), ca și cum extravaganța vocației sale ar consta tocmai în *a depăși* mișcarea, în a merge mai repede decît viteza. Mitologia părăsește aici orice reprezentare a atingerii exterioare și abordează o pură cenestezie: mișcarea nu mai este percepție optică a punctelor și a suprafețelor; ea a devenit un fel de tulburare verticală, alcătuită din contracții, din întunecări, din spaime și din leșinuri; nu mai este alunecare, ci răvășire interioară, tulburare monstruoasă, criză imobilă a conștiinței corporale.

Este firesc ca în aceste condiții mitul aviatorului să-și piardă cu totul umanismul. Eroul vitezei clasice putea să rămînă „un om de lume" în măsura în care mișcarea era pentru el o performanță episodică, pentru care nu se cerea decît curaj: alergai în glumă, ca un amator neastîmpărat, nu ca un profesionist, se căuta „amețeala", ajungeai la mișcare înarmat cu un moralism ancestral care-i făcea percepția mai ascuțită și permitea să i se construiască filosofia. Numai în măsura în care era o *aventură*, viteza îl lega pe aviator de o serie întreagă de roluri umane.

Se pare că *Jet-Man* nu mai cunoaște nici aventură nici destin, ci doar o condiție; și chiar și această condiție, la prima vedere, este mai mult antropologică decît umană: din punct de vedere mitic, omul-jet este definit nu atît prin curajul său cît prin greutatea, regimul și moravurile sale (cumpătare, frugalitate, stăpînire). Particularitatea lui rasială i se citește în morfologie: combinezonul anti-G(ravitațional) din nylon gonflabil, casca lustruită pun omul-jet într-o piele nouă, unde *„nici măcar mama lui nu l-ar recunoaște"*. Este vorba de o adevărată conversiune rasială, cu atît mai plauzibilă cu cît știința-ficțiune a și acreditat foarte mult acest transfer de specii: totul se petrece ca și cum ar fi fost o transmutare bruscă între creaturile vechi ale omenirii-elice și creaturile noi ale omenirii-reacție.

În realitate, și în ciuda aparatului științific al acestei noi mitologii, nu a fost decît o simplă deplasare a sacrului: erei hagiografice (Sfinți și Martiri ai aviației-elice) îi urmează o perioadă monastică; și ceea ce la început trece drept simplă prescriere dietetică arată curînd că are o semnificație sacerdotală: stăpînire și cumpătare, abstinență și îndepărtare de plăceri, viață comună, îmbrăcăminte uniformă, totul, în mitologia omului-jet, contribuie la manifestarea plasticității cărnii, la

supunerea ei unor scopuri colective (de altfel, de o imprecizie pudică), iar această supunere este oferită ca jertfă singularității prestigioase a unei condiții inumane. În omul-jet, societatea regăsește în cele din urmă vechiul pact teosofic care a compensat întotdeauna puterea prin asceză, plătind semidivinitatea cu moneda „fericirii" umane. *Jet-Man* este într-o situație care comportă în atît de mare măsură un aspect vocațional încît ea însăși este prețul unor macerări prealabile, al unor demersuri inițiatice, menite să-l pună la încercare pe postulant (trecerea prin camera de altitudine, prin cea de centrifugare). Toată lumea, pînă la Instructorul cărunt, anonim și impenetrabil, este reprezentarea perfectă a mistagogului necesar. Cît despre puterea de a îndura, ni se spune că, așa cum se petrec lucrurile în orice inițiere, ea nu este de ordin fizic: triumful asupra încercărilor prealabile este, la drept vorbind, rodul unui dar spiritual, unii sînt dotați pentru *jet* așa cum alții sînt chemați de către Dumnezeu.

Toate acestea ar fi banale dacă ar fi vorba de eroul tradițional, a cărui valoare consta în aceea că făcea aviație fără a-și părăsi condiția umană (Saint-Exupéry scriitor, Lindbergh în costum de oraș). Însă caracteristica mitologică a omului-jet este aceea că el nu păstrează nici unul din elementele romantice și individualiste ale rolului sacru, fără a părăsi totuși rolul în sine. Asimilat prin numele său pasivității pure (ce poate fi mai inert și mai deposedat decît un obiect *zvîrlit*?*, regăsește totuși ritualul prin mitul unei rase fictive, cerești, care și-ar datora particularitățile ascezei și ar săvîrși un soi de compromis antropologic între oameni și marțieni. Omul-jet este un erou reificat, ca și cum, chiar și astăzi, oamenii nu ar putea concepe cerul decît populat cu semi-obiecte.

* Fr. *jeté* < jeter, „a zvîrli", cf. engl. *to jet*, cu același sens, prezent în *jet aircraft*, „avion cu reacție", de unde *Jet-Man* și fr. *Homme-Jet*, tradus de noi „omul-jet" (n.tr.).

Racine este Racine

„Gustul este gustul."
(BOUVARD ET PECUCHET)

Am mai semnalat predilecția micii burghezii pentru judecățile tautologice (*Un ban este un ban* etc.). Iată una frumoasă, foarte frecventă în sfera artelor: *„Athalie este o piesă de Racine"* a amintit o actriță de la Comedia Franceză înainte de a-și prezenta noul său spectacol.

Trebuie notat mai întîi că aici există o mică declarație de război (celor care l-au comentat pe Racine, *„gramatici, controversiști, adnotatori, călugări, scriitori și artiști"*). Este foarte adevărat că tautologia este întotdeauna agresivă: ea înseamnă o ruptură furioasă între înțelegere și obiectul ei, amenințarea arogantă a unui ordin unde gîndirea n-ar exista. Tautologii noștri sînt ca niște stăpîni care trag brusc de lesa cîinelui: gîndirea nu trebuie să-și ia prea mult avînt, lumea este plină de alibiuri suspecte și găunoase, judecata trebuie ținută din scurt, lesa trebuie redusă la dimensiunile unui real măsurabil. Dar dacă ne-am apuca să ne gîndim la Racine? Gravă amenințare: tautologul taie mînios tot ce crește în jurul lui și care l-ar putea sufoca.

Recunoaştem în declaraţia artistului nostru limbajul acelui duşman familiar, întîlnit adesea aici: anti-intelectualismul. Ştim şi care este fierăstrăul: prea multă inteligenţă strică, filosofia este un jargon inutil, trebuie lăsat loc şi sentimentului, intuiţiei, nevinovăţiei, simplităţii, arta moare de prea multă intelectualitate, inteligenţa nu este o calitate de artist, creatorii puternici sînt nişte empirici, opera de artă scapă sistemului, pe scurt, cerebralitatea este sterilă. Se ştie că războiul împotriva inteligenţei se duce întotdeauna în numele *bunului simţ*, şi de fapt este vorba să-i aplicăm lui Racine acel tip de „înţelegere" poujadistă de care am pomenit mai înainte. Aşa cum economia generală a Franţei nu este decît vis faţă de fiscalitatea franceză, singura realitate revelată bunului simţ al Dlui Poujade, tot astfel istoria literaturii şi a gîndirii, şi cu atît mai mult istoria pur şi simplu, nu este decît fantasmă intelectuală faţă de un Racine foarte simplu, la fel de „concret" ca şi regimul impozitelor.

Din anti-intelectualism, tautologii noştri reţin şi recursul la inocenţă. Se pretinde că adevăratul Racine este mai bine văzut atunci cînd este înarmat cu o divină simplitate; este cunoscută această veche temă ezoterică: sfînta fecioară, copilul, fiinţele simple şi neprihănite au o clarviziune superioară. În cazul lui Racine, această invocare a „simplităţii" are o dublă putere de alibi: pe de o parte, există opoziţia faţă de deşertăciunea exegezei intelectuale şi, pe de alta, lucru totuşi prea puţin disputat, se revendică pentru Racine despuierea estetică (faimoasa puritate raciniană), care-i obligă pe toţi cei ce se apropie de el la *o disciplină* (de genul: *arta se naşte din constrîngere...*).

În sfîrşit, în tautologia actriţei noastre mai este ceva: ceea ce s-ar putea numi mitul regăsirii critice. Criticii noştri esenţialişti îşi petrec timpul căutînd „adevărul" geniilor trecute; Literatura este pentru ei o magazie mare cu obiecte pierdute, unde ne ducem la noroc. Nimeni nu ştie ce se poate găsi acolo,

dar faptul că nu trebuie s-o spună este avantajul major al metodei tautologice. Tautologii noştri ar fi de altfel în încurcătură dacă ar merge mai departe: Racine singur, gradul zero al lui Racine, aşa ceva nu există. Nu întîlnim decît Racine-adjective: Racine-Poezie-Pură, Racine-Langustă (Montherlant), Racine-Biblic (cel al Dnei Véra Korène), Racine-Pasiune, Racine-înfăţişează-oamenii-aşa-cum-sînt-ei etc. Pe scurt, Racine este întotdeauna altceva decît Racine, ceea ce face ca tautologia raciniană să fie cu totul iluzorie. Se înţelege totuşi ce aduce un astfel de neant definitoriu celor ce flutură cu mîndrie definiţia ce-l conţine: o oarecare mîntuire etică, satisfacţia de a fi militat în favoarea unui adevăr al lui Racine, fără obligaţia de a-şi asuma nici unul din riscurile pe care orice căutare cît de cît pozitivă a adevărului le comportă în mod fatal: tautologia scuteşte de obligaţia de a avea idei, însă în acelaşi timp se făleşte făcînd din această licenţă o lege morală foarte aspră; de unde şi succesul ei: lenea este înălţată la rangul de rigoare. Racine este Racine: admirabilă linişte a neantului.

Billy Graham la Velodromul de Iarnă

Atît de mulţi misionari ne-au povestit despre obiceiurile religioase ale „Primitivilor" încît este regretabil că nu s-a aflat la Velodromul de Iarnă un vrăjitor papuaş ca să ne povestească şi el ceremonia prezidată de Dr. Graham sub numele de campanie de evanghelizare. Avem totuşi de a face cu un frumos material antropologic, ce pare de altfel moştenit de la cultele „sălbatice", de vreme ce regăsim aici, sub un aspect imediat, cele trei mari faze ale oricărui act religios: Aşteptarea, Sugestia, Iniţierea.

Billy Graham se lasă aşteptat: cîntece, invocaţii, o mulţime de mici discursuri inutile, încredinţate unor pastori neînsemnaţi sau unor impresari americani (prezentare jovială a trupei: pianistul Smith, din Toronto, solistul Bevereley, din Chicago-Illinois, *„artist de la radio american, care cîntă minunat Evanghelia"*), o vînzoleală întreagă îl precede pe Drul Graham care este anunţat întruna şi care nu apare niciodată. Iată-l, în sfîrşit, dar numai pentru a transfera mai bine curiozitatea, deoarece cel dintîi discurs al lui nu este cel bun: el nu face decît să pregătească sosirea *mesajului*. Alte interludii prelungesc aşteptarea, încălzesc sala, atribuie dinainte o importanţă profetică acestui Mesaj care, potrivit celor mai bune tradiţii ale spectacolului, începe prin a se face dorit pentru a avea apoi o existenţă mai uşoară.

În această primă fază a ceremoniei, recunoaştem acel mare resort sociologic al Aşteptării, studiat de Mauss, şi din care, la Paris, am avut un exemplu modern în şedinţele de hipnotism de la spectacolele lui Grand Robert. Şi acolo se amîna cît mai mult apariţia Magului şi, prin şiretlicuri repetate, se crea în public acea curiozitate tulburată pregătită să vadă într-adevăr ceea ce se tot amîna. Acum, chiar din prima clipă, Billy Graham este prezentat ca un adevărat profet, în care Duhul lui Dumnezeu este rugat fierbinte să vrea să coboare, mai ales în seara aceea: cel ce va vorbi este un Inspirat, publicul este invitat la spectacolul unei posedări: i se cere dinainte să considere că vorbele lui Billy Graham sînt divine.

Dacă Dumnezeu vorbeşte într-adevăr prin gura Drului Graham, trebuie să admitem că Dumnezeu este un mare prost: Mesajul surprinde prin platitudine şi prin infantilism. Oricum, cu siguranţă, Dumnezeu nu mai este tomist, respinge cu hotărîre logica: Mesajul este alcătuit dintr-o serie de afirmaţii discontinue, ca nişte salve de mitralieră, fără nici o legătură între ele, şi care nu au decît un conţinut tautologic (*Dumnezeu este Dumnezeu*). Cel mai neînsemnat Frate Mariste, pastorul cel mai academic, par nişte intelectuali decadenţi pe lîngă Drul Graham. Unii jurnalişti, înşelaţi de decorul hughenot al ceremoniei (cîntece, rugăciune, predică, binecuvîntare), adormiţi de către gravitatea alinătoare proprie cultului protestant, i-au lăudat pe Doctorul Graham şi echipa lui pentru simţul măsurii: lumea se aşteptase la un americanism exagerat, cu fete, jazz, metafore joviale şi moderniste (au fost totuşi vreo două-trei). Billy Graham şi-a epurat desigur şedinţa de orice pitoresc, şi protestanţii francezi l-au putut recupera. Cu toate acestea, stilul lui Billy Graham rupe cu o întreagă tradiţie a predicii, tradiţie

catolică sau protestantă, moştenită de la cultura antică: tradiţia nevoii de persuasiune. Creştinismul occidental s-a supus întotdeauna cadrului general al gîndirii aristotelice, s-a învoit întotdeauna să trateze cu raţiunea, chiar şi atunci cînd a fost vorba să acrediteze iraţionalul credinţei. Rupînd cu multe veacuri de umanism (chiar dacă formele acestuia au putut fi goale şi încremenite, grija pentru un altul subiectiv rareori a lipsit din didacticismul creştin), Drul Graham ne-a adus o metodă de transformare magică: el înlocuieşte persuasiunea cu sugestia: presiunea debitului, excluderea sistematică a oricărui conţinut raţional din propoziţiune, ruptura necontenită a legăturilor logice, repetiţiile verbale, desemnarea grandilocventă a Bibliei, ţinută în mînă aşa cum un vînzător care face reclamă ţine un deschizător universale de cutii de conserve şi, mai înainte de orice, lipsa de căldură, dispreţul vădit faţă de celălalt, toate aceste operaţii fac parte din materialul clasic de hipnoză de muzic-hall: repet, nu este nici o diferenţă între Billy Graham şi Grand Robert.

Şi aşa cum Grand Robert termina „tratamentul" publicului cu o selecţie specială, alegîndu-i şi urcîndu-i pe scenă în jurul său pe cei desemnaţi de hipnoză, încredinţînd unor privilegiaţi sarcina de a manifesta o adormire spectaculoasă, tot astfel Billy Graham îşi încununează Mesajul cu o segregaţie materială a celor Chemaţi: neofiţii care, în acea seară, la Velodromul de Iarnă, între reclamele pentru Super Dissolution şi Coniacul Polignac, „l-au primit pe Christos" sub acţiunea mesajului Magic, sînt îndreptaţi către o sală separată şi, dacă sînt de limbă engleză, chiar către o criptă încă şi mai tainică: n-are importanţă ce se petrece acolo, înscrierea pe liste de conversiune, noi predici, discuţii spirituale cu „sfetnicii" sau chete ca să adune bani, noul episod este surogatul formal al Iniţierii.

Toate acestea ne privesc foarte direct: în primul rînd, „succesul" lui Billy Graham dovedeşte fragilitatea mentală a

micii burghezii franceze, clasă de unde, după cît se pare, s-a recrutat îndeosebi publicul acestor şedinţe: receptivitatea acestui public la forme de gîndire nelogice şi hipnotice sugerează că există în acest grup social ceea ce s-ar putea numi o situaţie de aventură: o parte din mica burghezie franceză nu mai este nici măcar protejată de vestitul ei „bun simţ", forma agresivă a conştiinţei de clasă. Şi nu este tot: Billy Graham şi echipa lui au stăruit mult şi în cîteva rînduri asupra scopului acestei campanii: „trezirea" Franţei (*„Am văzut că Dumnezeu a săvîrşit fapte mari în America; o trezire la Paris ar avea o înrîurire imensă asupra întregii lumi." – „Dorinţa noastră este ca la Paris să se petreacă ceva ce ar putea avea urmări asupra întregii lumi."*). În mod foarte evident, optica este similară cu cea a lui Eisenhower din declaraţiile lui despre ateismul francezilor. Franţa se desemnează lumii prin raţionalismul ei, prin indiferenţa faţă de credinţă, lipsa de orice religie a intelectualilor ei (temă comună Americii şi Vaticanului; temă de altfel supraapreciată): Franţa trebuie trezită din acest vis urît. „Convertirea" Parisului ar avea evident valoarea unui exemplu mondial: Ateismul răpus de Religie, chiar în vizuina lui.

De fapt, lucrul se ştie, este vorba de o temă politică: ateismul Franţei nu interesează America decît fiindcă, pentru ea, el este chipul premergător comunismului. „Trezirea" Franţei din ateism înseamnă trezirea din fascinaţia comunistă. Campania lui Billy Graham n-a fost decît un episod McCarthyste.

Procesul Dupriez

Procesul lui Gérard Dupriez (care şi-a ucis tatăl şi mama fără a se cunoaşte mobilul) arată foarte bine contradicţiile grosolane în care se învîrteşte Justiţia noastră. Faptul se explică prin înaintarea inegală a istoriei: de o sută cincizeci de ani încoace, ideea despre om s-a schimbat mult, au apărut noi ştiinţe de explorare psihologică, însă această înaintare parţială a Istoriei n-a determinat pînă acum nici o schimbare în sistemul de justificări penale, deoarece Justiţia este o emanare directă a Statului, iar Statul nostru nu şi-a schimbat stăpînii de cînd a fost promulgat codul penal.

Aceasta înseamnă că vina este *construită* mai departe de Justiţie după normele psihologiei clasice: faptul nu există decît ca element al unei raţionalităţi lineare, crima are nevoie, ca să existe, de o cauză sau de un scop; ea trebuie să fie *utilă*, altfel îşi pierde esenţa, nu poate fi recunoscută. Pentru a putea numi gestul lui Gérard Dupriez, trebuia să i se găsească o origine; tot procesul s-a apucat aşadar să caute o cauză, oricît de măruntă; apărării nu-i mai rămînea, paradoxal, decît să ceară pentru această crimă un fel de stare absolută, lipsită de orice calificativ, să facă din ea o *crimă fără nume*.

Acuzarea găsise un mobil – dezminţit ulterior de spusele martorilor: părinţii lui Gérard Dupriez s-ar fi împotrivit la

căsătoria lui şi de aceea i-ar fi ucis. Avem aici un exemplu de ceea ce Justiţia socoteşte o cauzalitate criminală: părinţii asasinului sînt, într-o anumită situaţie, stingheritori: el îi ucide ca să îndepărteze piedica. Şi chiar dacă-i ucide la mînie, mînia aceasta este totuşi o stare raţională de vreme ce serveşte direct la ceva (ceea ce înseamnă că, pentru justiţie, faptele psihologice nu sînt deocamdată compensatorii, nu ţin de o psihanaliză ci, fiind întotdeauna utilitare, ele ţin de o economie).

Este deci de ajuns ca gestul să fie util la modul abstract pentru ca asasinul să primească un nume. Acuzarea nu a admis refuzul consimţămîntului la căsătorie decît ca motor al unei stări cvasidemente, mînia; n-are importanţă că, raţional (aceeaşi raţionalitate care, o clipă mai devreme, întemeia crima), ucigaşul nu poate spera de la actul său nici un beneficiu (căsătoria este cu certitudine distrusă mai curînd prin asasinarea părinţilor decît prin împotrivirea lor, deoarece Gérard Dupriez n-a făcut nimic pentru a-şi ascunde crima): aici ne mulţumim cu o cauzalitate amputată: important este ca mînia lui Dupriez să fie motivată la nivelul originii ei, nu la cel al efectului; se presupune că ucigaşul are o mentalitate suficient de logică pentru a concepe utilitatea abstractă a crimei sale, nu şi consecinţele ei reale. Cu alte cuvinte, este de ajuns ca demenţa să aibă o origine *rezonabilă* pentru a o putea numi crimă. Am arătat, în legătură cu procesul Dominici, calitatea raţiunii penale: ea este de ordin „psihologic" şi, datorită acestui fapt, chiar „literar".

Psihiatrii nu au admis ca o crimă inexplicabilă să-şi piardă, din această pricină, caracterul de crimă, i-au lăsat acuzatului întreaga responsabilitate, părînd astfel, la prima vedere, că se opun justificărilor penale tradiţionale: pentru ei, lipsa cauzalităţii nu înseamnă că asasinatul nu se numeşte crimă. Paradoxal, se ajunge la situaţia că, de data aceasta, psihiatria este cea care susţine ideea de control absolut de sine şi-i lasă criminalului

culpabilitatea, chiar pînă dincolo de granițele rațiunii. Justiția (acuzarea) întemeiază crima pe cauză, lăsînd astfel o posibilitate pentru demență; psihiatria, cel puțin cea oficială, pare că vrea să lărgească oricît de mult definiția nebuniei, ea nu pune nici un preț pe determinare și folosește vechea categorie teologică a liberului arbitru: în procesul Dupriez, ea joacă rolul Bisericii care-i dă pe mîna laicilor (Justiției) pe acuzații socotiți de ea irecuperabili, întrucît nu-i poate include în nici una din „categoriile" sale; ba chiar creează, în acest scop, o categorie privativă, pur nominală: perversiunea. Astfel, față de o Justiție ce s-a născut în vremurile burgheze, dresată deci pentru a raționaliza lumea prin reacție împotriva arbitrariului divin sau monarhic, și lăsînd să se vadă încă sub formă de urmă anacronică rolul progresist pe care l-a putut juca. Psihiatria oficială preia ideea foarte veche a unei perversiuni responsabile, a cărei condamnare nu trebuie să aibă nimic de a face cu vreo încercare de explicare. Departe de a încerca să-și mărească domeniul, psihiatria legală dă pe mîinile călăului demenți de care Justiția, mai rațională, deși timorată, nu ar vrea decît să scape.

Acestea sînt cîteva din contradicțiile procesului Dupriez: între Justiție și apărare; între psihiatrie și Justiție; între apărare și psihiatrie. Chiar în sînul fiecăreia din aceste puteri mai sînt și alte contradicții: am văzut că Justiția, disociind irațional cauza de scop, ajunge să scuze o crimă pe măsura monstruozității ei: psihiatria legală renunță în mod voit la propriul ei obiect și-l trimite pe asasin la călău, chiar în momentul cînd științele psihologice introduc în obiectul lor o parte tot mai mare din om; iar apărarea însăși ezită între revendicarea unei psihiatrii *avansate*, care l-ar recupera pe fiecare criminal ca pe un dement, și ipoteza despre o „putere" magică ce ar fi pus stăpînire pe Dupriez, întocmai ca în vremurile cele mai bune ale vrăjitoriei (Pledoaria maestrului Maurice Garçon).

Fotografii-Șoc

Geneviève Serreau, în cartea sa despre Brecht, amintea de fotografia aceea din *Match*, unde se vede o scenă cu executarea unor comuniști din Guatemala; ea nota pe drept cuvînt că fotografia nu este cumplită în sine și că oroarea vine de la faptul că *noi o privim* din cadrul libertății noastre; o expoziție de Fotografii-Șoc în galeria de la Orsay, dintre care foarte puține reușesc să ne șocheze, a confirmat, paradoxal, observația făcută de Geneviève Serreau: nu este destul ca fotograful să ne *semnifice* ceva ca fiind cumplit pentru ca noi să simțim acest ceva ca atare.

Cele mai multe din fotografiile adunate aici ca să ne șocheze nu au nici un efect asupra noastră, întrucît fotograful ni s-a substituit prea mult atunci cînd și-a format subiectul: aproape întotdeauna el a *supraconstruit* grozăvia pe care ne-o propune, adăugînd faptului, prin contraste sau prin apropieri, limbajul intenționat al ororii: unul dintre ei, de pildă, pune alături o mulțime de soldați și un cîmp de capete de morți; un altul ne prezintă un militar tînăr privind un schelet; un altul, în sfîrșit, surprinde o coloană de condamnați sau de prizonieri în momentul cînd întîlnește o turmă de oi. Însă nici una din aceste fotografii, prea elaborate, nu ne mișcă. În fața lor, de fiecare dată, sîntem deposedați de judecata noastră: cineva a

fremătat în locul nostru, a gîndit în locul nostru, a judecat în locul nostru; fotograful nu ne-a lăsat nimic – doar dreptul de a consimți intelectual: numai un interes tehnic ne leagă de aceste imagini; încărcate de supraindicații de către artist, pentru noi ele nu au nici o istorie, noi nu mai putem *inventa* propria noastră receptare a acestei hrane sintetice, perfect asimilată de creatorul ei.

Alți fotografi, neputîndu-ne șoca, au vrut să ne surprindă, însă croarea de principiu este aceeași; și-au dat de pildă osteneala să prindă, cu mare iscusință tehnică, momentul cel mai rar al unei mișcări, punctul ei extrem, plutirea unui jucător de fotbal, săritura unei sportive sau levitația obiectelor într-o casă cu stafii. Dar și de data aceasta spectacolul, totuși direct și alcătuit din elemente potrivite între ele, rămîne prea construit; prinderea momentului unic pare gratuită, prea intenționată, ieșită dintr-o voință de limbaj care încurcă, iar aceste imagini reușite nu au nici un efect asupra noastră; interesul pe care-l arătăm pentru ele nu depășește timpul unei lecturi instantanee: aceasta nu are răsunet, nu tulbură, receptarea noastră se închide prea repede asupra unui semn pur: lizibilitatea desăvîrșită a scenei, *punerea ei în formă* ne scutește de receptarea profundă a imaginii în ceea ce are ca scandalos; redusă la starea de limbaj pur, fotografia nu ne dezorganizează.

Au fost pictori care au avut de rezolvat aceeași problemă a punctului extrem, a apogeului mișcării, dar ei au izbutit mult mai bine. Pictorii Imperiului, de exemplu, avînd de reprodus instantanee (cal ce se cabrează, Napoleon întinzînd brațul pe cîmpul de luptă etc.) au lăsat mișcării semnul amplificat al instabilității, ceea ce am putea numi *numen*, încremenirea solemnă a unei poze imposibil totuși de instalat în timp; această majorare imobilă a imperceptibilului – ce va fi numită mai tîrziu, în cinematografie, *fotogenie* – este locul unde începe

arta. Aspectul ușor scandalos al cailor cabrați fără măsură, al Împăratului aceluia înțepenit într-un gest imposibil, îndărătnicia expresiei, ce s-ar putea numi și retorică, adaugă la lectura semnului un fel de garanție tulburătoare, ce-l duce pe cititorul imaginii la o uluire mai curînd vizuală decît intelectuală, tocmai fiindcă el o fixează la suprafața spectacolului, la rezistența sa optică, nu numaidecît la semnificația sa.

Cele mai multe din fotografiile-șoc ce ni s-au arătat sînt false, tocmai fiindcă au ales o stare intermediară între faptul literal și faptul majorat: prea intenționale ca să fie fotografie și prea exacte ca să fie pictură, ele ratează atît scandalul literei cît și adevărul artei: s-a dorit să se facă din ele semne pure, fără a se admite să li se acorde acestor semne măcar ambiguitatea, întîrzierea unei consistențe. Este așadar logic ca singurele fotografii din expoziție (al cărei principiu este foarte lăudabil) să fie tocmai fotografiile de agenție, unde faptul surprins izbucnește în îndărătnicia lui, în literalitatea, în însăși evidența naturii lui obtuze. Puștile din Guatemala, suferința logodnicei lui Aduan Malki, sirianul asasinat, bastonul ridicat de polițist, imaginile acestea impresionează deoarece în primul moment ele par străine, aproape liniștite, inferioare legendei care le însoțește: sînt vizual diminuate, deposedate de acel numen pe care pictorii de compoziții l-ar fi adăugat negreșit (și pe bună dreptate, de vreme ce era vorba de pictură). Lipsită de cîntecul și de explicația sa, *naturalețea* acestor imagini obligă spectatorul la o serie de întrebări violente, îl împinge pe calea unei judecăți pe care o elaborează el însuși fără să fie stingherit de prezența demiurgică a fotografului. Este vorba aici de acea *catharsis* critică, cerută de Brecht, nu, cum se întîmplă în cazul picturii cu subiect, de o purificare emotivă: regăsim poate aici cele două categorii, epicul și tragicul. Fotografia literală este o introducere în scandalul groazei, nu în groază însăși.

Două mituri ale teatrului tînăr

Dacă judecăm după un recent Concurs al Trupelor Tinere, teatrul tînăr moştenește cu furie miturile celui vechi (încît nu se mai ştie foarte bine care este deosebirea dintre ele). Se ştie de pildă că, în teatrul burghez, actorul, „devorat" de personaj, trebuie să pară cuprins de un adevărat incendiu de pasiune. Trebuie să „fiarbă" cu orice preţ, adică să ardă şi totodată să se reverse; ceea ce explică formele umede ale acestei combustii. Într-o piesă nouă (care a primit un Premiu), cei doi parteneri masculini au vărsat lichide de tot felul, lacrimi, sudoare şi salivă. Aveai impresia că asişti la un efort fiziologic înspăimîntător, o răsucire monstruoasă a ţesuturilor interne, ca şi cum pasiunea ar fi un burete mare îmbibat cu apă şi stors de mîna implacabilă a dramaturgului. Este lesne de înţeles intenţia acestei furtuni viscerale: transformarea „psihologiei" într-un fenomen cantitativ, silirea rîsului şi a durerii să ia forme metrice simple, în aşa fel încît pasiunea să devină şi ea o marfă ca celelalte, un obiect de comerţ, inserat într-un sistem numeric de schimb: eu dau teatrului banii mei şi cer în schimbul lor o pasiune foarte vizibilă, aproape numărabilă; iar dacă actorul îşi dă pe deplin măsura, dacă ştie să-şi facă trupul să lucreze în faţa mea fără să trişeze, dacă eu nu mă pot îndoi de osteneala pe care şi-o dă, atunci voi decreta că actorul este excelent, îi voi mărturisi bucuria de a-mi fi plasat banii într-un talent

care nu-l ascunde ci, dimpotrivă, mi-l redă însutit sub formă de lacrimi şi de sudori adevărate. Marele avantaj al combustiei este de ordin economic: banii mei de spectator au în sfîrşit un randament controlabil.

Combustia actorului se împodobeşte, bineînţeles, cu justificări spiritualiste: actorul se dăruieşte demonului teatrului, se jertfeşte, se lasă mîncat din interior de către personaj; generozitatea lui, dăruirea trupului său Artei, munca sa fizică sînt vrednice de milă, de admiraţie; i se ţine socoteala acestei trude musculare, şi cînd, vlăguit, golit de toată seva, vine la sfîrşit să se încline în faţa publicului, este aplaudat ca un campion la abstinenţă sau la haltere, i se propune discret să se ducă să mănînce, să-şi refacă substanţa internă, să înlocuiască toată apa ce i-a slujit la măsurarea pasiunii pe care i-am cumpărat-o noi. Nu cred ca vreun public burghez să reziste la un „sacrificiu" atît de evident, şi cred că un artist care ştie să plîngă sau să transpire pe scenă este întotdeauna sigur de succes: evidenţa muncii sale scuteşte de altă judecată.

O altă parte nefericită din moştenirea lăsată de teatrul burghez: mitul găselniţei. Regizori încercaţi s-au făles cu aceasta. Jucînd *Locandiera*, o trupă tînără coboară la fiecare act mobila din tavan. Nu s-a mai pomenit, evident, şi toată lumea exclamă uluită văzînd scorneala aceasta: nenorocirea este că nu slujeşte la nimic, găselniţa fiind dictată în mod vădit de o imaginaţie aflată la strîmtoare şi care vrea cu orice preţ ceva nou; întrucît astăzi au fost epuizate toate procedeele artificiale de instalare a decorului, întrucît modernismul şi avangarda ne-au saturat de schimbarea în văzul tuturor, cînd vine un servitor – cutezanţă supremă – să aşeze trei scaune şi un fotoliu sub nasul spectatorilor, s-a recurs la ultimul spaţiu liber: tavanul. Procedeul este gratuit, este formalism pur, dar lucrul n-are importanţă: pentru publicul burghez, regia este întotdeauna o tehnică a găselniţei, şi unii

„animatori" sînt foarte îngăduitori față de aceste exigențe: se mulțumesc să inventeze. Sub acest aspect, teatrul nostru se bazează tot pe legea dură a schimbului: este necesar și suficient ca munca regizorului să fie vizibilă și ca fiecare spectator să poată controla randamentul biletului său: de aici decurge o artă ce ține seama de ceea ce este mai urgent și se manifestă înainte de orice ca o serie discontinuă – deci numărabilă – de reușite formale.

Întocmai combustiei actorului, „găselnița" își are justificarea ei dezinteresată: se caută să i se dea cauțiunea unui „stil": coborîrea mobilei din tavan va fi prezentată ca o operațiune dezinvoltă, care să se armonizeze cu acel climat de ireverență zglobie atribuită prin tradiție commediei dell'arte. Stilul este, firește, întotdeauna un alibi, menit să ocolească motivațiile profunde ale piesei: cînd unei comedii de Goldoni i se dă un stil pur „italian" (arlechinade, mimă, culori țipătoare, semi-măști, reverențe exagerate și retorică a agilității) înseamnă că se scapă ieftin de conținutul social sau istoric al operei, că se dezamorsează subversiunea ascuțită a raporturilor civice, într-un cuvînt, că se mistifică.

Nu se va spune niciodată destul despre răul făcut de „stil" pe scenele noastre burgheze. Stilul scuză totul, scutește de orice și mai ales de gîndirea istorică; el îl închide pe spectator în servitutea unui pur formalism, în așa fel încît revoluțiile de „stil" să nu mai fie decît formale: regizorul de avangardă va fi cel care va cuteza să înlocuiască un stil cu un altul (fără să mai reia vreodată contactul cu fondul real al piesei), să convertească, așa cum a făcut Barrault în Orestia, academismul tragic în petrecere de negri. Dar lucrul este fără importanță și nu se cîștigă nimic dacă un stil este înlocuit cu un altul: Eschile autor bantu nu este mai puțin fals decît Eschile autor burghez. În arta teatrului, stilul este o tehnică de evaziune.

Turul Franței ca epopee

Există o onomastică a Turului Franței suficientă pentru a ne spune că Turul Franței este o marc epopee. Numele alergătorilor par să vină, cele mai multe, dintr-o vîrstă etnică foarte veche, dintr-o vreme cînd rasa răzbătea printr-un mic număr de foneme exemplare (Brankart le Franc, Bobet le Francien, Robic le Celte, Ruiz l'Ibère, Darrigade le Gascon). Pe deasupra, numele acestea revin neîncetat; ele alcătuiesc, în hazardul nesfîrșit al probei, puncte fixe, al căror scop este să agațe o durată episodică, tumultuoasă, de esențele stabile ale marilor caractere, ca și cum omul ar fi mai înainte de toate un nume ce pune stăpînire pe evenimente: Brankart, Geminiani, Lauredi, Antonin Rolland, patronimele acestea sînt citite ca semnele algebrice ale valorii, ale loialității, ale trădării sau ale stoicismului. În măsura în care Numele alergătorului este hrană și totodată elipsă, el constituie figura principală a unui adevărat limbaj poetic, oferind spre lectură o lume unde descrierea este în cele din urmă de prisos. Această concrețiune lentă a virtuților alergătorului în substanța sonoră a numelui său sfîrșește, de altfel, prin a absorbi tot limbajul adjectiv: la începutul gloriei lor, alergătorii poartă cîteva epitete de natură. Mai tîrziu, nu mai este nevoie de așa ceva. Se spune: elegantul Coletto sau Van Dongen le Batave; pentru Louison Bobet, nu se mai spune nimic.

În realitate, intrarea în ordinul epic se face prin diminuarea numelui: Bobet devine Louison, Lauredi, Nello, iar Raphaël Geminiani, erou desăvîrşit de vreme ce el este *bun* şi totodată *valoros*, este numit cînd Ralph, cînd Gem. Numele acestea sînt uşoare, un pic tandre şi un pic servile; ele explică, într-o singură silabă, valoarea supraomenească şi o intimitate foarte omenească, de care jurnalistul se apropie cu familiaritate, cam cum se apropiau poeţii latini de cea a Cezarului sau a lui Mecena. În diminutivul alergătorului ciclist există un amestec de servilitate, admiraţie şi prerogativă care face ca poporul să devină un privitor indiscret al zeilor.

Diminuat, Numele devine cu adevărat public; el permite ca intimitatea alergătorului să fie pusă pe prosceniul croilor. Căci, adevăratul loc epic nu este lupta, ci cortul, pragul public unde războinicul îşi elaborează intenţiile, de unde lansează injurii, provocări şi confidenţe. Turul Franţei cunoaşte foarte bine această glorie a unei false vieţi private, unde afrontul şi îmbrăţişarea sînt formele majorate ale relaţiei umane: în timpul unei partide de vînătoare în Bretagne, Bobet, generos, i-a întins, în văzul tuturor, mîna lui Lauredi, care, tot în văzul tuturor, i-a refuzat-o. Acestor certuri homerice li se opun elogiile pe care cei mari şi le adresează unii altora pe deasupra mulţimii. Bobet îi spune lui Koblet: *„te regret"*, şi acest cuvînt este de ajuns ca să desemneze universul epic unde duşmanul nu există decît pe măsura stimei ce i se poartă. Faptul se explică prin aceea că, în Turul Franţei, sînt numeroase urme de înfeudare, statutul acela care, ca să spunem aşa, crea legături carnale între oameni. În Turul Franţei, lumea se sărută mult. Marcel Bidot, directorul tehnic al echipei Franţei, îl sărută pe Gem după o victorie, şi Antonin Rolland depune un sărut fierbinte pe gura suptă a aceluiaşi Geminiani. Îmbrăţişarea este aici expresia unei euforii măreţe încercată în faţa închiderii şi a perfecţiunii lumii

eroice. Trebuie dimpotrivă să te fereşti să asociezi acestei bucurii frăţeşti sentimentele de gregaritate ce apar între membrii unei echipe; sentimentele acestea sînt mult prea tulburi. De fapt, perfecţiunea în relaţiile publice nu este posibilă decît între cei mari: de îndată ce „slugile" intră în scenă, epopeea se degradează şi devine roman.

Geografia Turului este şi ea supusă, pe de-a-ntregul, cerinţelor epice ale probei. Elementele şi terenurile sînt personificate, deoarece cu ele se măsoară omul şi, ca în orice epopee, este important ca lupta să opună măsuri egale: omul este aşadar naturalizat, Natura umanizată. Dealurile sînt rele, reduse la „procentaje" îndărătnice sau mortale, iar etapele, care, în Tur, au fiecare unitatea unui capitol de roman (este vorba, într-adevăr, de o durată epică, de o adunare de crize absolute, nu de dezvoltarea dialectică a unui singur conflict, ca în durata tragică), etapele sînt în primul rînd persoane fizice, duşmani succesivi, individualizaţi de acest amestec de morfologie şi de morală care defineşte Natura epică. Etapa este nepieptănată, lipicioasă, învăpăiată, zburlită etc., numai adjective ce aparţin unui ordin existenţial al calificării, vizînd să indice că alergătorul se înfruntă, nu cu o greutate naturală, ci cu o adevărată temă de existenţă, o temă substanţială, unde îşi angajează atît percepţia cît şi judecata.

Alergătorul găseşte în Natură un mediu animat cu care întreţine schimburi de nutriţie şi de supunere. O etapă maritimă (Le Havre-Dieppe) va fi „iodată", va aduce cursei energie şi culoare; o alta (Nordul), alcătuită din drumuri pavate cu piatră, va fi o hrană opacă şi colţuroasă: ea va fi literalmente „greu de înghiţit"; o alta (Briançon-Monaco), şistoasă, preistorică, îl va împotmoli pe alergător. Toate pun o problemă de asimilare, toate sînt reduse de către o mişcare de-a dreptul poetică la substanţa lor profundă şi, în faţa fiecăreia dintre ele, alergătorul

caută, confuz, să se definească drept un om total ce se înfruntă cu o Natură-substanță și nu doar cu o Natură-obiect. Ceea ce interesează sînt așadar mișcările de apropiere de substanță: alergătorul este întotdeauna reprezentat în stare de imersiune și nu în stare de cursă: el plonjează spre Monte-Carlo, traversează, zboară, aderă, legătura lui cu solul îl definește, adesea în neliniște și în apocalipsă (*înfricoșătorul plonjeu asupra lui Monte-Carlo, focul de la Esterel*).

Etapa care suferă personificarea cea mai puternică este cea de pe muntele Ventoux. Marile defileuri, în Alpi sau în Pirinei, oricît de grele ar fi, rămîn totuși niște locuri de trecere, sînt simțite ca niște obiecte prin care se trece; defileul este gaură, el accede cu greutate la persoană: Ventoux are plenitudinea muntelui, este un zeu al Răului, căruia trebuie să i se aducă jertfe. Adevărat Moloch, despot al cicliștilor, el nu-i iartă niciodată pe cei slabi, cere un nedrept tribut de suferințe. Din punct de vedere fizic, Ventoux este înspăimîntător: pleșuv (atins de seboree uscată, spune *L'Equipe*), este însuși duhul Uscăciunii; clima lui absolută (este în mult mai mare măsură o esență de climă decît un spațiu geografic) face din el un teren blestemat, un loc de încercare pentru erou, un fel de infern superior unde ciclistul își va defini adevărul mîntuirii sale: îl va birui pe balaur, fie cu ajutorul unui zeu (Gaul, *prietenul lui Phoebus*), fie prin pur prometeism, opunîndu-i acestui zeu al Răului un demon și mai sălbatic (Bobet, *Satana al bicicletei*).

Turul dispune așadar de o adevărată geografie homerică. Ca și în Odiseea, cursa este un drum cu încercări și explorare totală a limitelor terestre. Ulise ajunsese în mai multe rînduri la porțile pămîntului. Turul atinge și el în unele aspecte lumea neomenească: pe Ventoux, ni se spune, am părăsit planeta Pămînt, acolo ne învecinăm cu aștri necunoscuți. Prin geografia sa, Turul este deci înregistrarea enciclopedică a spațiilor umane;

și dacă am relua o anumită schemă a Istoriei, Turul ar reprezenta aici acel moment ambiguu, unde omul personifică puternic Natura ca s-o învinuiască mai ușor și să se elibereze și mai bine de ea.

Adeziunea alergătorului la această Natură antropomorfă nu se poate, bineînțeles, împlini decît pe căi semireale. Turul practică îndeobște o energetică a Minților. Puterea de care dispune omul pentru a înfrunta Pămîntul-Om poate lua două aspecte: *forma*, mai mult stare decît elan, echilibru privilegiat între calitatea mușchilor, ascuțimea inteligenței și voința caracterului, și acel *jump*, adevărat influx electric, care-i cuprinde din cînd în cînd pe anumiți alergători îndrăgiți de zei, făcîndu-i să săvîrșească niște isprăvi supraomenești. Acest *jump* implică o ordine supranaturală în care omul reușește dacă un zeu îl ajută: mama lui Brankart s-a dus la catedrala din Chartres ca să-l ceară Fecioarei pentru fiul său, iar Charly Gaul, beneficiar notoriu al grației divine, este un specialist în *jump*; el își primește electricitatea de la o legătură intermitentă cu zeii; uneori zeii se pogoară în el și atunci ne minunează; alteori zeii îl părăsesc, *jump*-ul secătuiește, Charly nu mai este bun de nimic.

Există o cumplită parodie a *jump*-ului, dopajul: doparea alergătorului este o crimă, un sacrilegiu la fel de mare ca atunci cînd vrei să-l imiți pe Dumnezeu; înseamnă să-i furi lui Dumnezeu privilegiul scînteii. De altfel, în acest caz, Dumnezeu știe să se răzbune: bietul Malléjac știe bine acest lucru, deoarece un dopaj provocator l-a dus pînă în pragul nebuniei (pedeapsa pentru hoții de foc). Bobet, dimpotrivă, rece, rațional, nu știe ce este *jump*-ul: este o fire puternică, el își face singur treaba; specialist al *formei*, Bobet este un erou cu adevărat uman, care nu datorează nimic supranaturii și își întemeiază victoriile pe calități pur terestre, sporite datorită sancțiunii umaniste prin excelență: voința. Gaule îl întrupează pe cel Arbitrar, pe cel

Divin, pe cel Minunat, Electiunea, complicitatea cu zeii; Bobet îl întrupează pe cel Just, pe cel omenos, Bobet neagă zeii, Bobet ilustrează o morală a omului singur. Gaul este un arhanghel, Bobet este prometeic, este un Sisif care va reuși să lase piatra să cadă asupra aceloraşi zei care l-au osîndit să nu fie, cu măreție, decît un om.

Dinamica Turului se prezintă, bineînțeles, ca o bătălie, însă cum înfruntarea este specială, bătălia aceasta nu este dramatică decît prin decorul şi prin marşurile ei, nu, la drept vorbind, prin şocurile ei. Turul poate, desigur, fi comparat cu o armată modernă, definită prin importanța materialului său şi numărul de servanți; cunoaşte episoade ucigătoare, transe naționale (Franța împresurată de *corridorii* seniorului Binda, directorul italieneştii *Squadra*), şi eroul înfruntă proba într-o stare imperială, asemănătoare calmului obişnuit al lui Napoleon creat de Hugo (*„Gem plonjează, cu privirea senină, în primejdioasa pantă ce duce la Monte Carlo"*). Cu toate acestea, actul conflictului rămîne greu de priceput şi nu se lasă instalat într-o durată. De fapt, dinamica Turului nu cunoaşte decît patru mişcări: a conduce, a urmări, a se desprinde, a se prăbuşi. *A conduce* este actul cel mai greu, dar şi cel mai inutil; a conduce înseamnă întotdeauna a se jertfi; este un eroism pur, menit să pună în evidență un caracter, în mult mai mare măsură decît să asigure un rezultat; în Tur, bravura nu răsplăteşte direct, este îndeobşte redusă de tacticile colective. A *urmări*, dimpotrivă, este întotdeauna o mişcare cam poltronă şi cam mincinoasă, şi ține de un arivism ce nu se sinchiseşte de onoare: urmărirea excesivă, provocatoare, face parte de-a dreptul din Rău (ruşine celor ce „sug roțile"). *A se desprinde* este un episod poetic menit să ilustreze o singurătate voluntară, de altfel prea puțin eficace, deoarece eşti aproape totdeauna prins din urmă, totuşi glorioasă, pe măsura acelui soi de cinste inutilă care o susține (fuga solitară a spaniolului Alomar: retragere, trufie, castillianismul eroului à la Montherlant). *Prăbuşirea* prefigurează abandonul, este întotdeauna cumplită, întristează ca un dezastru natural: pe muntele Ventoux, unele prăbuşiri au luat un aspect „hiroshimatic". Aceste patru mişcări sînt bineînțeles dramatizate, turnate în vocabularul emfatic al *crizei;* adesea, una dintre ele, reprezentativă, dă numele etapei, cum se dă titlul capitolului unui roman (Titlu: *Pedala tumultuoasă a lui Kubler*). Aici, rolul limbajului este imens, el dă evenimentului, de neperceput întrucît este necontenit dizolvat într-o durată, acea creştere epică prin care poate să fie solidificat.

Turul are o morală ambiguă: imperative cavalereşti se amestecă neîncetat cu chemările brutale ale spiritului de reuşită. Este o morală care nu ştie sau nu vrea să aleagă între lauda devotamentului şi necesitățile empirismului. Sacrificiul unui alergător pentru succesul echipei sale, fie că vine de la el însuşi, fie că este impus de un arbitru (directorul tehnic), este întotdeauna exaltat, dar, întotdeauna, şi discutat. Sacrificiul este mare, nobil, el dovedeşte o plenitudine morală în exercitarea sportului de echipă, prin care se şi justifică; însă tot el contrazice o altă valoare necesară legendei complete a Turului: realismul. *În Turul Franței nu se umblă cu sentimente*, iată legea care atîță interesul pentru spectacol. Faptul se explică prin aceea că, aici, morala cavalerească este simțită ca riscul unei amenajări posibile a destinului; Turul se fereşte cu străşnicie de tot ce ar putea părea că modifică dinainte hazardul pur, brutal, al luptei. *Jocurile nu sînt făcute*, Turul este o înfruntare de caractere, el are nevoie de o morală a individului, de lupta solitară pentru viață: încurcătura şi preocuparea jurnaliştilor este să asigure Turului un viitor nesigur: lumea a protestat, în tot

timpul Turului din 1955, împotriva credinței generale că Bobet avea să cîștige cu siguranță. Însă Turul este totodată și un sport, el cere o morală a colectivității. Această contradicție, de fapt nerezolvată, obligă legenda să discute mereu și să explice sacrificiul, să readucă de fiecare dată în memorie morala generoasă care îl susține. Fiind simțit ca o valoare sentimentală, sacrificiul trebuie justificat întruna.

Directorul tehnic joacă aici un rol esențial: el asigură legătura între scop și mijloace, între conștiință și pragmatism: el este elementul dialectic ce unește într-o singură sfîșiere realitatea răului și necesitatea lui: Marcel Bidot este specialist în aceste situații corneliene cînd trebuie să i se sacrifice, într-o aceeași echipă, un alergător altuia, uneori chiar, și aceasta este și mai tragic, un frate fratelui său (Jean lui Louison Bobet). De fapt, Bidot nu există decît ca imagine reală a unei necesități de ordin intelectual și care, datorită acestui fapt, într-un univers pasional prin natura lui, are nevoie de o personificare independentă. Munca este bine divizată: pentru fiecare grup de zece alergători, este nevoie de un creier, al cărui rol nu este nicidecum privilegiat, deoarece inteligența este în acest caz funcțională, sarcina ei nefiind decît aceea de a reprezenta publicului natura strategică a competiției: Marcel Bidot este așadar redus la persoana unui analist meticulos, rolul său este acela de *a medita*.

Uneori, alergătorul ia asupra lui sarcina cerebrală: acesta este cazul lui Louison Bobet și ceea ce face originalitatea „rolului" său. De obicei, puterea strategică a alergătorilor este slabă, ca nu depășește arta cîtorva fente grosolane (Kubler joacă teatru ca să-și înșele adversarul). În cazul lui Bobet, această indiviziune monstruoasă a rolurilor generează o popularitate ambiguă,

mult mai confuză decît cea a unui Coppi sau a unui Koblet: Bobet gîndește prea mult, este un *cîștigător*, nu un *jucător*.

Această mediere a inteligenței între pura morală a sacrificiului și dura lege a succesului traduce o ordine mentală compozită, utopică și totodată realistă, alcătuită din vestigiile unei etici foarte vechi, feudale sau tragice, și din exigențe noi, caracteristice lumii competiției totale. În această ambiguitate se află semnificația esențială a Turului: amestecarea savantă a celor două alibiuri, cel idealist și cel realist, îngăduie legendei să acopere foarte bine cu un văl onorabil și în același timp incitant determinismele economice ale marii noastre epopei.

Însă, oricare ar fi ambiguitatea sacrificiului, el reintegrează în cele din urmă o ordine a limpezimii în măsura în care legenda îl readuce neîncetat la o pură dispoziție psihologică. Turul este salvat de la răul libertății de faptul că, prin definiție, el este *lumea esențelor caracteriale*. Am mai arătat cum aceste esențe sînt susținute datorită unui nominalism suveran, care face din numele alergătorului depozitul stabil al unei valori eterne (Coletto, eleganța; Geminiani, corectitudinea; Lauredi, înșelăciunea etc.). *Turul este un conflict nesigur între esențe sigure;* natura, moravurile, literatura și regulamentele pun rînd pe rînd aceste esențe în legătură unele cu altele: ca niște atomi, ele se ating, se agață, se resping, și din acest joc se naște epopeea. Dau ceva mai încolo un lexic specific al alergătorilor, cel puțin acele cuvinte care au dobîndit o valoare semantică sigură; putem avea încredere în această tipologie, este stabilă, avem într-adevăr de a face cu esențe. Se poate spune că aici, ca și în comedia clasică, și în mod special în commedia dell'arte, dar după o cu totul altă ordine de construcție (durata comică rămîne cea a unui teatru al conflictului, în timp ce durata Turului este cea a povestirii romanești), spectacolul se naște dintr-o zdruncinare a

raporturilor umane: esențele se ciocnesc urmînd toate figurile posibile.

Cred că Turul este exemplul cel mai bun ce s-a întîlnit vreodată de mit total, adică ambiguu; Turul este un mit de expresie și totodată un mit de proiectare, realist și utopic în același timp. Turul îi exprimă și-i eliberează pe francezi cu ajutorul unei povești unice, în care imposturile tradiționale (psihologia esențelor, morala luptei, magismul elementelor și al forțelor, ierarhia supraoamenilor și a servitorilor) sînt amestecate cu forme de interes pozitiv, cu imaginea utopică a unei lumi ce caută cu încăpățînare să se reconcilieze prin spectacolul de o limpezime totală al relațiilor dintre om, oameni și Natură. În Tur, viciată este baza, mobilurile economice, profitul ultim al probei, generator de alibiuri ideologice. Cu toate acestea, Turul este un fapt național fascinant, în măsura în care epopeea exprimă acel moment fragil al Istoriei cînd omul, chiar și neîndemînatic, amăgit, cu ajutorul unor povești impure, prevede totuși, în felul său, o adecvare perfectă între el, comunitate și univers.

LEXICUL ALERGĂTORILOR (1955)

BOBET (Jean). Copia lui Louison și totodată negativul lui; este marea victimă a Turului. „Ca frate", trebuie să-și sacrifice total fratelui său mai mare propria sa persoană. Acest alergător, demoralizat întruna, suferă de o gravă infirmitate: gîndește. Calitatea lui de intelectual cu diplomă (este profesor de engleză și poartă niște ochelari enormi) îl împinge la o lucidităte distrugătoare: își analizează suferința și pierde în introspecție avantajul unei musculaturi superioare celei a fratelui său. Este un *complicat*, adică un ghinionist.

BOBET (Louison). Bobet este un erou prometeic; are un minunat temperament de luptător, un sens ascuțit al organizării, este calculat, urmărește, cu realism, să *cîștige*. Partea lui rea este un germene de cerebralitate (are mai puțină decît fratele său, de vreme ce nu are decît bacalaureatul); cunoaște neliniștea, orgoliul rănit: este un bilios. În 1955, a trebuit să facă față unei singurătăți apăsătoare: lipsit de Koblet și de Coppi, silit să lupte cu fantomele lor, fără rivali adevărați, puternic și solitar, pentru el totul era amenințare, primejdia putînd să apară de pretutindeni (*„Mi-ar trebui un Fausto Coppi, un Koblet, căci este prea greu să fii singurul favorit"*). Bobetismul a consacrat un tip de alergător foarte special, în care energia este dublată de o interioritate analitică și calculată.

BRANKART. Simbolizează tînăra generație care se ridică. A știut să-i neliniștească pe cei mai vîrstnici ca el. Alergător minunat, fire ofensivă ce renaște întruna.

COLETTO. Cel mai elegant alergător al Turului.

COPPI. Eroul desăvîrșit. Pe bicicletă, are toate virtuțile. Fantomă de temut.

DARRIGADE. Cerber ingrat, dar folositor. Slujitor destoinic al Cauzei tricolore, iar datorită acestui fapt, i se iartă că este un „suge-roți", un temnicer neînduplecat.

DE GROOT. Alergător solitar, taciturnitate batavă.

GAUL. Nou arhanghel al muntelui. Efeb nepăsător, heruvim subțirel, băiețaș imberb, delicat și insolent, adolescent genial, Rimbaud al Turului. În unele momente, Gaul are un zeu în el; darurile lui supranaturale fac să apese asupra rivalilor o amenințare misterioasă. Darul divin oferit lui Gaul este

uşurinţa: graţia, avîntul, plutirea (lipsa misterioasă a efortului) îl pun în rîndul păsărilor, sau al avioanelor (se aşează cu graţie pe piscurile Alpilor şi pedalele sale se învîrtesc de parcă ar fi nişte elice). Însă uneori zeul îl părăseşte, atunci privirea lui devine „ciudat de goală". Ca orice fiinţă mitică înzestrată cu puterea de a învinge aerul sau apa, Gaul, pe pămînt, devine greoi, neputincios; darul divin este o povară („Nu ştiu să alerg decît la munte. Şi chiar şi acolo, numai urcînd. La coborîre, sînt stîngaci, *sau poate prea uşor*").

GEMINIANI (zis Ralph sau Gem). Aleargă cu corectitudinea loială şi cam obtuză a unui motor. Muntean cinstit, dar fără scînteie. Defavorizat şi simpatic. Vorbăreţ.

HASSENFORDER (zis Hassen Magnificul sau Hassen Corsarul). Alergător combativ şi suficient („De-alde Bobet, eu am cîte unul în fiecare picior"). Este războinicul împătimit, care nu ştie decît să lupte, niciodată nu se preface.

KOBLET. Ciclist seducător, care-şi poate îngădui totul, chiar şi să nu-şi măsoare eforturile. Este un anti-Bobet, pentru care el rămîne, chiar şi cînd este absent, o umbră de temut, ca şi Coppi.

KUBLER (zis Ferdi, sau Vulturul din Adziwil). Ciolănos, deşirat, uscat şi capricios, Kubler este dintre cei ce se galvanizează. *Jump*-ul său este uneori suspectat că ar fi artificial (s-o fi drogînd?). Tragi-comediantă (tuşeşte şi şchioapătă numai cînd îl vede cineva). Ca elveţian de origine germană, Kubler are dreptul şi datoria de a vorbi stricat aşa cum vorbesc teutonii lui Balzac şi străinii Contesei de Ségur („*Ferdi ghinionist. Gem mereu în spatele lui Ferdi. Ferdi nu poate pleca*").

LAUREDI. Este trădătorul, blestematul Turului din 1955. Situaţia aceasta i-a permis să fie sadic pe faţă: a vrut să-i facă rău lui Bobet transformîndu-se în lipitoare feroce în urma roţii

acestuia. Silit să abandoneze: să fi fost o pedeapsă? în orice caz, cu siguranţă, un avertisment.

MOLINERIS. Omul ultimului kilometru.

ROLLAND (Antonin). Blînd, stoic, sociabil. Alergător care ştie să tragă din greu, cinstit în performanţele sale. Gregarius al lui Bobet. Dezbatere corneliană: trebuie oare să-l ucizi? Jertfă-tip, de vreme ce este nedreaptă şi necesară.

Ghidul Albastru

Ghidul Albastru nu cunoaşte peisajul decît sub forma pitorescului. Este pitoresc tot ce este accidentat. Regăsim aici promovarea burgheză a muntelui, vechiul mit alpestru (datează din secolul al XIX-lea) pe care Gide îl asocia pe drept cuvînt moralei helvetico-protestante şi care a funcţionat întotdeauna ca un amestec nelegitim de naturism şi de puritanism (regenerare cu ajutorul aerului curat, idei morale în faţa piscurilor, ascensiunea ca civism etc.). Printre spectacolele promovate de *Ghidul Albastru* la existenţă artistică, rareori este întîlnită cîmpia (salvată doar cînd se poate spune că este fertilă), iar podişul niciodată. Doar muntele, cheile, defileul şi torentul pot intra în panteonul călătoriei, în măsura, fără îndoială, în care par să susţină o morală a efortului şi a singurătăţii. Călătoria din *Ghidul Albastru* se dezvăluie deci ca o organizare economică a muncii, surogatul uşor al mersului moralizant. Constatăm deci că mitologia *Ghidului Albastru* datează din secolul trecut, din acea fază a istoriei cînd burghezia gusta un soi de euforie foarte proaspătă *cumpărînd* efortul, păstrîndu-i imaginea şi virtutea fără a-i suporta răul. În definitiv, foarte logic şi foarte stupid, interesul pe care-l prezintă un peisaj se explică prin urîţenia lui, prin lipsa de amploare sau de omenie, prin verticalitatea lui, atît de potrivnică bucuriei unei călătorii. La rigoare, *Ghidul*

ar putea scrie rece: *„Drumul devine foarte pitoresc (tunele)"*: ce dacă nu se mai vede nimic, de vreme ce tunelul a devenit aici semnul suficient al muntelui; este o valoare fiduciară destul de puternică pentru a nu ne mai sinchisi de acoperirea ei reală.

Aşa cum specificul muntos este lăudat încît orice alt specific dispare, populaţia ţinutului dispare şi ea spre folosul exclusiv al monumentelor sale. Pentru *Ghidul Albastru*, oamenii nu există decît ca „tipuri". În Spania, de exemplu, bascul este un marinar aventuros, levantinul un grădinar vesel, catalanul un negustor iscusit şi cantabrezul un muntean sentimental. Regăsim aici acel virus al esenţei, care se află la baza oricărei mitologii burgheze a omului (drept care o şi întîlnim atît de des). Etnia hispanică este redusă astfel la un vast balet clasic, un fel de commedia dell'arte foarte cuminte, a cărei tipologie neprobabilă serveşte la mascarea spectacolului real al condiţiilor, al claselor şi al meseriilor. Din punct de vedere social, pentru *Ghidul Albastru* oamenii nu există decît în trenuri, unde populează o clasa a treia „amestecată". Altfel, nu sînt decît introductivi, alcătuiesc un graţios decor romanesc, menit să ocolească esenţialul ţinutului: colecţia de monumente.

Lăsînd la o parte trecătorile sălbatice, locuri de ejaculare morală, Spania din *Ghidul Albastru* nu cunoaşte decît un singur spaţiu, cel care ţese, prin cîteva viduri ce nu pot fi numite, un lanţ strîns de biserici, de sacristii, de retabluri, de cruci, de artoforii, de turnuri (întotdeauna octogonale), de grupuri sculptate (familia şi Munca), portaluri romanice, nave şi crucifixuri în mărime naturală. După cum se vede, toate aceste monumente sînt religioase, deoarece, dintr-un punct de vedere burghez, este aproape cu neputinţă să ne închipuim o Istorie a Artei care să nu fie creştină şi catolică. Creştinismul este cel dintîi furnizor pentru turism, şi călătorim numai ca să vizităm biserici. În cazul Spaniei, imperialismul acesta este

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARA „LUCIAN BLAGA" Cluj - Napoca

bufon, deoarece acolo catolicismul apare adesea ca o forță barbară ce a degradat prostește reușitele anterioare ale civilizației musulmane: moscheea din Cordova, cu minunata ei pădure de coloane, ascunsă mai peste tot de grupuri masive de altare, sau un sit oarecare desfigurat de o Sfîntă Fecioară monumentală (franchistă), aplecată agresiv asupra lui, toate acestea ar trebui să-l facă pe burghezul francez să întrezărească măcar o dată în viața sa că mai există și o cealaltă parte istorică a creștinismului.

În general, *Ghidul Albastru* exprimă ambiția oricărei descrieri analitice, cea de a respinge atît explicația cît și fenomenologia: de fapt, el nu răspunde la nici una din întrebările pe care un călător modern și le poate pune în timp ce străbate un peisaj real, *și care durează*. Selectarea monumentelor suprimă atît realitatea pămîntului cît și realitatea oamenilor, ea nu explică nimic prezent, adică istoric, și, din acest motiv, monumentul însuși devine indescifrabil, adică stupid. Prin urmare, spectacolul este necontenit pe cale de a fi distrus, iar *Ghidul* devine, printr-o operațiune comună oricărei mistificări, chiar opusul afișului său, un instrument de orbire. Reducînd geografia la descrierea unei lumi monumentale și nelocuite, *Ghidul Albastru* traduce o mitologie depășită chiar de către o parte a burgheziei: călătoria nu mai este o cale de apropiere „culturală", ea a devenit (sau redevenit), incontestabil, o cale de apropiere umană: astăzi (poate ca și în secolul al XVII-lea), obiceiurile, în forma lor cotidiană, sînt din nou obiectul capital al călătorici, iar geografia umană, urbanismul, sociologia, economia stabilesc cadrele adevăratelor întrebări, chiar și ale celor mai profane. *Ghidul Albastru* a rămas însă la o mitologie burgheză parțial perimată, cea care postula Arta (religioasă) ca valoare fundamentală a culturii, însă „bogățiile" și „comorile" lor nu erau socotite decît ca o depozitare reconfortantă de

mărfuri (crearea unor muzee). Această conduită traducea o dublă exigență: existența unui alibi cultural pe cît se poate de „evadat" și, în același timp, menținerea în laturile unui sistem numărabil și apropriativ, în așa fel încît, în orice moment, să poată fi contabilizat inefabilul. Se înțelege de la sine că acest mit al călătoriei devine anacronic, chiar și în rîndul burgheziei, și presupun că dacă alcătuirea unui nou ghid turistic ar fi încredințată, să zicem, jurnaliștilor de la *Express*, sau jurnaliștilor de la *Match*, am vedea cum apar, oricît de discutabile ar fi deocamdată, cu totul alte țări: Spaniei lui Anquetil, sau aceleia din Larousse, i-ar urma Spania lui Siegfried, apoi cea a lui Fourastié. Uitați-vă cum, chiar de pe acum, în Ghidul Michelin, numărul camerelor cu baie și al variantelor hoteliere rivalizează cu cel al „curiozităților artistice": miturile burgheze au, și ele, geologia lor diferențială.

Este adevărat că, în ceea ce privește Spania, caracterul orbit și retrograd al descrierii se potrivește cel mai bine cu franchismul latent al *Ghidului*. În afara povestirilor istorice propriu-zise (sînt de altfel puține și slabe, știut fiind că Istoria nu este o burgheză de treabă), povestiri în care Republicanii sînt întotdeauna niște *„extremiști"* ce pradă bisericile (în schimb nu se spune nimic despre Guernica), în timp ce „Naționalii" cei buni își petrec vremea *„eliberînd"*, datorită numai unor *„iscusite manevre strategice"* și unor *„rezistențe eroice"*, aș mai semnala și înflorirea unui superb mit-alibi, cel al *prosperității* țării: este vorba, bineînțeles, de o prosperitate „statistică" și „globală", sau, mai exact, „comercială". *Ghidul* nu ne spune, evident, cum este împărțită această frumoasă prosperitate: *ierarhic*, de bună seamă, de vreme ce ni se precizează cu bunăvoință că *„efortul serios și răbdător al acestui popor a mers pînă la reformarea sistemului său politic, pentru a obține regenerarea prin aplicarea loială a unor principii solide de ordine și de ierarhie"*.

Cea care vede limpede

Astăzi, jurnalismul aparţine în întregime tehnocraţiei, iar presa noastră săptămînală este sediul unei adevărate magistraturi a Conştiinţei şi a Sfatului, ca în cele mai frumoase vremuri ale Iezuiţilor. Este vorba de o morală modernă, adică nu emancipată, ci garantată de ştiinţă, şi pentru care se cere nu atît părerea înţeleptului universal cît aceea a specialistului. Fiecare organ al corpului omenesc (căci trebuie pornit de la concret) are astfel tehnicianul său, papă şi totodată suprem savant: dentistul de la Colgate pentru gură, medicul de la *„Doctore, răspunde-mi"* pentru sîngerările din nas, inginerii de la săpunul *Lux* pentru piele, un călugăr dominican pentru suflet şi responsabila rubricii curierul inimii de la jurnalele feminine pentru inimă.

Inima* este un organ femelă. Ca să vorbeşti despre ea este nevoie, în ordinea morală, de o competenţă la fel de specială ca şi cea a ginecologului în ordinea fiziologică. Sfătuitoarea îşi ocupă aşadar postul datorită sumei cunoştinţelor sale în materie de cardiologie morală; însă mai trebuie şi un har caracterial, care, după cum se ştie, este mîndria practicianului francez (de exemplu, faţă de confraţii lui americani): este vorba de

* Fr. *coeur*, substantiv masculin, de unde, efectul de surpriză. (n.tr.).

alianţa dintre o experienţă foarte lungă, ce implică o vîrstă respectabilă, şi o eternă tinereţe a Inimii, care defineşte aici dreptul la ştiinţă. Sfetnica inimii reprezintă astfel un tip francez prestigios, cel al *ursuzului binefăcător*, dotat cu o francheţe sănătoasă (ce poate ajunge pînă la bruftuială), cu vioiciune în replici, cu o înţelepciune luminată dar încrezătoare şi a cărui ştiinţă, reală şi ascunsă cu modestie, este întotdeauna sublimată de sesamul contenciosului moral burghez: *bunul simţ*.

În ceea ce Curierul vrea să ne spună despre ele, cele ce cer sfaturi sînt despuiate cu grijă de orice condiţie: aşa cum sub scalpelul imparţial al chirurgului originea socială a pacientului este generos pusă în paranteze, tot astfel, sub privirea Sfătuitoarei, postulanta este redusă la un simplu organ cardiac. Nu este definită decît de calitatea ei de femeie: condiţia socială este tratată aici ca o realitate parazită inutilă, care ar putea stînjeni îngrijirea simplei esenţe feminine. Numai bărbaţii, rasă exterioară care formează „subiectul" Sfatului, în sensul logistic al termenului (despre ce se vorbeşte), au dreptul să fie sociali (trebuie să fie aşa de vreme ce ei *aduc profituri*); li se poate aşadar fixa un cer: în general, va fi cel al industriaşului care a reuşit.

Lumea Curierului Inimii reproduce o tipologie esenţialmente juridică: departe de orice romantism sau de orice investigaţie cît de cît reală a trăirii, ea urmează îndeaproape o ordine stabilă a esenţelor, cea din Codul civil. Lumea-femeie este împărţită în trei clase, cu statut distinct: *puella* (virgină), *conjux* şi *mulier* (femeie necăsătorită, sau văduvă, sau adulteră, oricum, singură în prezent şi care şi-a trăit viaţa). În faţă, se află lumea exterioară, cea care rezistă sau care ameninţă: mai întîi, *parentes*, cei care posedă *patria potestas*; apoi *vir*, soţul sau masculul, care şi el deţine dreptul sacru de a supune femeia. Vedem destul de bine că, în pofida aparatului său romanesc, lumea Curierului

nu este improvizată: ea reproduce întotdeauna, orice ar fi, raporturi juridice fixe. Chiar şi cînd spune *eu* cu glasul ei cel mai sfîşietor sau cel mai naiv, lumea Curierului nu există *a priori* decît ca adunare a unui mic număr de elemente fixe, numite de însăşi instituţia familială: Curierul postulează familia chiar în momentul cînd pare că-şi asumă sarcina eliberatoare de a expune nesfîrşitul contencios al acesteia.

Într-o asemenea lume de esenţe, esenţa femeii este aceea de a fi ameninţată, uneori de către rude, cel mai adesea de către bărbat; în ambele cazuri, căsătoria juridică este salvarea, rezolvarea crizei; bărbatul poate fi adulter, sau afemeiat (o ameninţare de altfel ambiguă) sau refractar, panaceul este căsătoria-contract social de apropriere. Însă fixitatea scopului obligă, în caz de amînare sau de eşec (acesta este prin definiţie momentul cînd intervine Curierul), la conduite ireale de compensaţie: vaccinările Curierului împotriva agresiunilor sau a părăsirii de către bărbat urmăresc sublimarea înfrîngerii, fie sanctificînd-o sub formă de jertfă (să tacă, să nu gîndească, să fie bună, să spere), fie revendicînd-o ulterior ca o simplă libertate (să nu-şi piardă capul, să muncească, să-şi rîdă de bărbaţi, să se solidarizeze cu alte femei).

Astfel, oricare ar fi contradicţiile aparente, morala Curierului nu postulează niciodată pentru Femeie o altă condiţie decît una parazitară: numai căsătoria, numind-o juridic, o face să existe. Regăsim aici însăşi structura gineceului, definit ca o libertate închisă sub privirea exterioară a bărbatului. Curierul Inimii consacră Femeia, mai temeinic decît oricînd, ca specie zoologică particulară, colonie de paraziţi ce dispune de mişcări interne proprii, dar a cărei slabă amplitudine este mereu readusă la fixitatea elementului tutore (*vir*). Acest parazitism, întreţinut în sunetul trîmbiţelor Independenţei Feminine, determină, firește, o neputinţă completă la orice deschidere asupra lumii

reale: sub acoperirea unei competenţe ale cărei limite ar fi afişate loial, Sfătuitoarea refuză întotdeauna să se implice cînd este vorba de probleme ce ar părea că depăşesc funcţiile Inimii feminine; francheţea se opreşte pudic în faţa rasismului sau a religiei; pentru că, de fapt, ea constituie aici o vaccinare cu întrebuinţare foarte precisă; rolul său este de a ajuta la infuzia unei morale conformiste a supunerii: tot potenţialul de emancipare al speţei femeieşti este fixat pe Sfătuitoare: în ea, femeile sînt libere prin procură. Libertatea aparentă a sfaturilor scuteşte de libertatea reală a conduitelor: se pare că cedăm un pic în privinţa moralei, pentru a fi mai neînduplecaţi în privinţa dogmelor constitutive ale societăţii.

Bucătărie ornamentală

Revista *Elle* (adevărată comoară mitologică) ne dă aproape în fiecare săptămînă o frumoasă fotografie în culori reprezentînd un fel de mîncare aranjat pe farfurie: pui de potîrniche rumeniți și cu cireșe înfipte în ei, mîncare rece de pui rozaliu, *vol-au-vent* cu raci înconjurat de carapace roșii, șarlotă cu frișcă împodobită cu desene din fructe zaharisite, prăjiturele multicolore cu migdale etc.

În această bucătărie, categoria substanțială care domină este învelișul (fr. *le nappé*): o întreagă bătaie de cap pentru a unge suprafețele, pentru a le rotunji, pentru a ascunde alimentul sub sedimentul neted al sosurilor, al cremelor, al șerbeturilor și al jeleurilor. Toate acestea țin de însăși finalitatea învelișului, care este de ordin vizual, bucătăria din *Elle* este o adevărată bucătărie a văzului, acesta fiind un simț distins. Există într-adevăr în această revenire constantă a glazurei o pretenție de distincție. *Elle* este o revistă de preț, cel puțin așa spune legenda, rolul său fiind acela de a prezenta imensului public popular*, publicul ei (anchetele ne încredințează de aceasta), însuși visul despre *chic;* bucătăria va fi și ea o bucătărie a învelirii și a alibiului,

* De atunci, revista, potrivit tot unor anchete, și-a schimbat se pare publicul, acesta restrîngîndu-se tot mai mult, pentru a se apropia de elite (n.tr.).

care se silește tot timpul să atenueze sau să travestească natura primă a alimentelor, brutalitatea cărnii, sau asprimea crustaceelor. Mîncarea țărănească nu este admisă decît ca excepție (rasolul acela bun), ca o fantezie rurală de citadini blazați.

Însă învelișul pregătește și susține, în primul rînd, una dintre manifestările majore ale bucătăriei distinse: ornamentația. Glazurile din *Elle* slujesc de fond unor înfrumusețări exagerate: ciuperci șlefuite, puncte din cireșe, motive din lămîie lucrată cu migală, coji de trufe, pastile de argint, arabescuri din fructe zaharisite, învelișul subiacent (din acest motiv îi spuneam sediment, alimentul însuși nemaifiind decît un zăcămînt nedefinit) vrea să fie pagina unde se citește o întreagă bucătărie rococo (rozaliul este culoarea de predilecție).

Ornamentarea se face pe două căi contradictorii, a căror rezolvare dialectică o vom vedea numaidecît: pe de o parte, fuga de natură printr-un soi de baroc delirant (creveți înfipți într-o lămîie, un pui colorat în roz, *grape-fruits* servite calde), și, pe de altă parte, încercarea de a reconstitui natura printr-un artificiu caraghios (ciuperci din bezea și frunze de ilice puse pe o buturugă – de ciocolată – de Crăciun, capete de raci puse în jurul sofisticatului sos alb ce le acoperă corpurile). Același lucru îl găsim și în elaborarea unor nimicuri mic-burgheze (scrumiere în formă de șa de călăreț, brichete în formă de țigară, cratițe de pămînt în formă de iepure).

Aici, ca în orice artă mic-burgheză, nestăpînita tendință către verism este contrariată – sau echilibrată – de unul din imperativele constante ale jurnalismului domestic: ceea ce, la *Express*, se numește, cu mîndrie, *a avea idei*. Bucătăria din *Elle* este, tot așa, o bucătărie cu „idei". Numai că, aici, invenția, învecinată cu o realitate feerică, trebuie să aibă în vedere numai *garnitura*, deoarece vocația „distinsă" a revistei îi interzice să abordeze problemele reale ale alimentației (problema reală nu

este să te apuci să înfigi cireşe într-un pui de potîrniche, ci să găseşti puiul de potîrniche, adică să-l plăteşti).

Bucătăria aceasta ornamentală este efectiv suportată de o economie cu totul mitică. Avem într-adevăr de a face cu o bucătărie de vis, aşa cum o dovedesc de altfel şi fotografiile din *Elle*, care nu prind bucatele decît de sus, ca un obiect apropiat dar inaccesibil, a cărui consumare poate foarte bine fi dusă pînă la capăt doar cu privirea. Este, în sensul plin al cuvîntului, o bucătărie de afiş, pe deplin fermecată, mai ales dacă ne amintim că revista aceasta se citeşte mult în mediile cu venituri mici. De altfel, lucrurile se explică: întrucît *Elle* se adresează unui public cu adevărat popular, revista are mare grijă să nu postuleze o bucătărie economică. Uitaţi-vă, dimpotrivă, la revista *Express*, ai cărei cititori, exclusiv burghezi, au o putere de cumpărare confortabilă: bucătăria sa este reală, nu fermecată: *Elle* dă reţeta-fantezie a puilor de potîrniche, *Express* pe cea a salatei *niçoise*. Cititorii revistei *Elle* nu au dreptul decît la povestire, celor ai revistei *Express* li se pot propune bucate reale, cu credinţa că şi le vor putea pregăti.

Croaziera vasului *Batory*

De vreme ce de acum încolo se pot face călătorii burgheze în Rusia sovietică, marea presă franceză a început să elaboreze cîteva mituri de asimilare a realităţii comuniste. Dnii Sennep şi Macaigne, de la *Figaro*, îmbarcaţi pe *Batory*, au făcut în jurnalul lor o încercare de nou alibi, imposibilitatea de a judeca o ţară ca Rusia în cîteva zile. La naiba cu concluziile grăbite, declară grav Dl Macaigne, care-şi rîde de tovarăşii lui de călătorie şi de mania lor de a generaliza.

Este destul de savuros să vezi un jurnal, antisovietic de-a lungul întregului an fiindcă se ia după nişte bîrfe de o mie de ori mai improbabile decît o şedere reală în U.R.S.S., oricît de scurtă ar fi ea, trecînd printr-o criză de agnosticism şi drapîndu-se cu noblеţe în exigenţele obiectivităţii ştiinţifice, chiar în momentul cînd trimişii săi se pot în sfîrşit apropia de ceea ce vorbeau cu atîta uşurinţă de la depărtare şi într-un mod atît de tranşant. Pentru necesităţile cauzei, jurnalistul îşi împarte funcţiile aşa cum îşi împărţea Jupînul Jacques hainele. Cu cine vreţi să vorbiţi? cu Dl Macaine, jurnalist profesionist, care informează şi judecă, într-un cuvînt, care *ştie*, sau cu Dl Macaine, turistul inocent, care vrea, din pură probitate, să nu tragă nici o concluzie din ceea ce vede? Acest *turist* este un minunat alibi: datorită lui putem privi fără să înţelegem, călători

fără să ne intereseze realitățile politice; turistul aparține unei subumanități lipsite, prin natura ei, de judecată și care, atunci cînd se apucă să aibă vreuna, își depășește în mod ridicol condiția. Iar Dl Macaine face haz de tovarășii lui de călătorie, care par să fi avut pretenția caraghioasă de a aduna în jurul spectacolului străzii cîteva cifre, cîteva fapte generale, rudimentele unei profunzimi posibile în cunoașterea unei țări necunoscute: crimă de lezturism, adică de lezobscurantism, ceea ce nu iartă, la *Figaro*.

Temei generale a Uniunii Sovietice, obiect de critică permanentă, i s-a substituit tema sezonieră a străzii, unica realitate îngăduită turistului. Strada a devenit dintr-o dată un teren neutru, unde se poate nota, fără pretenția de a trage concluzii. Ghicim însă de ce fel de note este vorba. Căci această rezervă cinstită nu-l oprește nicidecum pe turistul Macaine să semnaleze în viața imediată cîteva accidente neplăcute ce pot aminti vocația barbară a Rusiei sovietice: locomotivele rusești fac un zgomot ca un muget lung fără nici o legătură cu fluieratul locomotivelor noastre; peronul gărilor este de lemn; hotelurile sînt prost întreținute; pe vagoane se văd inscripții chinezești (tema pericolului galben); în sfîrșit, fapt ce dă la iveală o civilizație cu adevărat înapoiată, în Rusia nu sînt cîrciumi, nu se bea decît suc de pere!

Însă mitul străzii permite, în primul rînd, dezvoltarea temei majore a tuturor mistificărilor politice burgheze: divorțul dintre popor și regim. Dar dacă poporul este salvat, trebuie să vedem aici răsfrîngerea libertăților franceze. Dacă o bătrînă începe să plîngă, dacă un muncitor din port (*Figaro* este social) oferă flori vizitatorilor veniți de la Paris, este mai puțin vorba de o emoție de ospitalitate decît de expresia unei nostalgii politice: burghezia franceză în călătorie este simbolul libertății franceze, al fericirii franceze.

Prin urmare, numai după ce a fost iluminat de soarele civilizației capitaliste, poporul rus poate fi spontan, primitor, mărinimos. Atunci, dezvăluindu-i marea lui cumsecădenie, avem numai avantaje: ea înseamnă tot o lipsă a regimului sovietic, o deplinătate a fericirii occidentale: recunoștința „indescriptibilă" a tinerei ghide de la Inturist față de medicul (din Passy) care-i oferă ciorapi de nailon semnalează de fapt înapoierea economică a regimului comunist și prosperitatea de invidiat a democrației occidentale. Ca de obicei (am arătat acest lucru atunci cînd am vorbit despre *Ghidul Albastru*), ne prefacem că tratăm în termeni comparabili luxul privilegiat și standardul popular; se atribuie întregii Franțe „chic"-ul inimitabil al toaletei pariziene, de parcă *toate* franțuzoaicele s-ar îmbrăca la Dior sau la Balanciaga; și ni se arată tinerele sovietice pierdute în fața modei franțuzești, de parcă ar fi vorba de o populație primitivă încremenită în fața furculiței sau a fonografului. În general, călătoria în U.R.S.S. slujește la stabilirea palmaresului burghez al civilizației occidentale: rochia pariziană, locomotivele care fluieră și nu mugesc, cîrciumile, renunțarea la sucul de pere și, în primul rînd, privilegiul francez prin excelență: Parisul, adică un amestec de mari case de modă și de Folies-Bergère: se pare că această comoară inaccesibilă îi face pe ruși să viseze cînd îi văd pe turiștii de pe *Batory*.

Așa stînd lucrurile, regimul poate rămîne credincios caricaturii sale, cea a unei organizări opresive care menține totul în uniformitatea mașinilor. După ce chelnerul de la vagonul de dormit i-a cerut Dlui Macaigne linguriță de la paharul de ceai, Dl Macaigne trage concluzia (tot dintr-un mare agnosticism politic) că există o birocrație uriașă, hîrtogărească, care nu are altă grijă decît să păstreze intact inventarul linguriților. Anarhia moravurilor și a comportamentelor superficiale este un excelent alibi pentru ordine: individualismul este un mit

burghez, care permite, cu o libertate inofensivă, vaccinarea ordinii şi tiranici de clasă: *Batory* aducea ruşilor uluiţi spectacolul unei libertăţi prestigioase: libertatea de a vorbi în timpul vizitei la muzee şi „de a face pe nebunii" în metrou.

Se înţelege de la sine că „individualismul" nu este decît un produs de lux destinat exportului. În Franţa şi aplicat unui obiect de altă importanţă, el are, cel puţin la *Figaro*, un alt nume. Cînd patru sute de recruţi din armata Aerului au refuzat, într-o duminică, să plece în Africa de Nord, *Figaro* nu a mai vorbit de anarhie simpatică şi de individualism de invidiat: întrucît nu mai era vorba de muzee sau de metrou, ci de o mulţime de bani coloniali, dintr-o dată, „dezordinea" nu mai era manifestarea unei lăudabile virtuţi strămoşeşti, ci produsul artificial al cîtorva „agitatori"; nu mai era prestigioasă ci *lamentabilă*, şi *monumentala indisciplină* a francezilor, lăudată mai înainte şi însoţită de semne, şugubeţe şi fudule, făcute cu ochiul, a devenit, pe drumul către Algeria, trădare ruşinoasă. *Figaro* îşi cunoaşte bine burghezia: în vitrină, libertatea, ca podoabă, însă acasă, Ordinea, ca factor constitutiv.

Utilizatorul grevei

Mai există încă bărbaţi pentru care greva este un *scandal:* adică nu numai o greşeală, o dezordine, sau un delict, ci o crimă morală, care, din punctul lor de vedere, răscoleşte Natura. *Inadmisibilă, scandaloasă, revoltătoare,* au calificat unii cititori ai ziarului *Figaro* o grevă recentă. Avem de a face cu un limbaj ce datează, la drept vorbind, de pe vremea Restauraţiei şi care exprimă mentalitatea profundă a acesteia; este vremea cînd burghezia, la putere încă de puţin timp, operează un fel de contracţie între Morală şi Natură, garantînd una cu cealaltă: de frică să nu fie cumva nevoie să naturalizăm morala, este moralizată Natura, ne prefacem că amestecăm ordinea politică şi ordinea Naturală, şi încheiem declarînd imoral tot ce contestă legile structurale ale societăţii pe care o avem de apărat. Prefecţilor lui Carol al X-lea, ca şi cititorilor ziarului *Figaro* astăzi, greva le apare mai întîi ca o sfidare a prescripţiilor raţiunii moralizate: a face grevă înseamnă „să-ţi baţi joc de oameni", adică încălcarea nu atît a unei legalităţi civice, cît a uneia „naturale", atentarea la temelia filosofică a societăţii burgheze, acel amestec de morală şi de logică numit *bun simţ*.

Aici, scandalul provine de la un ilogism: greva este scandaloasă deoarece ea îi stinghereşte tocmai pe cei pe care nu-i priveşte. Raţiunea suferă şi se revoltă: cauzalitatea directă,

mecanică, măsurabilă, s-ar putea spune, care ne-a apărut ca bază a logicii mic-burgheze în discursul Dlui Poujade, această cauzalitate este tulburată: efectul se risipește, fără a se înțelege de ce, departe de cauză, scapă acesteia, lucru intolerabil, șocant. Contrariu celor ce s-ar putea crede despre visurile mic-burgheze, clasa aceasta are despre cauzalitate o idee tiranică, nesfîrșit de susceptibilă: fundamentul moralei sale nu este nicidecum magic, ci rațional. Numai că este vorba de o raționalitate lineară, îngustă, bazată pe o corespondență, ca să zicem așa, numerică între cauze și efecte. Acestei raționalități îi lipsește, evident, ideea funcțiilor complexe, imaginarea unei înfățișări îndepărtate a determinismelor, a unei solidarități a evenimentelor, pe care tradiția materialistă a sistematizat-o sub numele de totalitate.

Restricția efectelor cere o diviziune a funcțiilor. S-ar putea lesne imagina că „oamenii" sînt solidari: nu omul este opus omului, ci grevistul utilizatorului. Acesta (care se mai numește și *omul de pe stradă*, cuvinte care împreună capătă numele nevinovat de *populație:* am văzut toate acestea în vocabularul Dlui Macaigne), utilizatorul, este un personaj imaginar, algebric s-ar putea spune, datorită căruia se poate ajunge la ruperea dispersiunii contagioase a efectelor și la menținerea unei cauzalități reduse la care se va putea, în sfîrșit, reflecta cu calm și curaj. Desprinzînd din condiția generală a muncitorului un statut special, rațiunea burgheză taie circuitul social și revendică, spre folosul ei, o solitudine la care greva are sarcina să dea o dezmințire: ea protestează împotriva a ceea ce îi este adresat deschis. Utilizatorul, omul de pe stradă, contribuabilul, sînt deci, literalmente, *personaje*, adică actori promovați, după nevoile cauzei, la roluri de suprafață, misiunea acestor actori fiind să apere separarea esențialistă a celulelor sociale, știut fiind că ea a fost primul principiu ideologic al Revoluției burgheze.

Aflăm într-adevăr aici o trăsătură constitutivă a mentalității reacționare: dispersarea colectivității în indivizi și a indivizilor în esențe. Ceea ce tot teatrul burghez face din omul psihologic punînd în conflict Bătrînul și Tînărul, Încornoratul și Amantul, Preotul și Mundanul, fac și cititorii ziarului *Le Figaro* din ființa socială: opunînd grevistul și utilizatorul înseamnă să constitui lumea ca teatru, să scoți din omul total un actor particular, și să confrunți acești actori arbitrari în minciuna unei simbolici care se preface a crede că partea nu este decît o reducere perfectă a întregului.

Aceasta ține de o tehnică generală a mistificării, care constă în formalizarea, atît cît este cu putință, a dezordinii sociale. De exemplu, burghezia nu-și bate capul, spune ea, să afle cine are și cine n-are dreptate într-o grevă: după ce a împărțit efectele pentru a-l izola numai pe acela care o privește, ea pretinde că nu o mai interesează cauza: greva este redusă la o incidență solitară, la un fenomen pe care nu căutăm să-l explicăm tocmai pentru a-i scoate mai bine în evidență caracterul scandalos. Tot astfel, muncitorul de la Serviciile publice, funcționarul vor fi abstrași din masa laborioasă, ca și cum tot statutul de salariați al acestor muncitori ar fi, oarecum, atras, fixat și apoi sublimat în însăși suprafața funcțiilor lor. Această subțiere interesată a condiției sociale permite ascunderea realului fără a abandona iluzia euforică a unei cauzalități directe, care ar începe numai acolo de unde burgheziei îi este comod s-o facă să pornească: așa cum, dintr-o dată, cetățeanul se găsește redus la simplul concept de utilizator, tot astfel tinerii francezi mobilizabili se trezesc într-o dimineață evaporați, sublimați într-o simplă esență militară, pe care, curajoși, ne vom preface că o luăm drept punctul de plecare *firesc* al logicii universale: statutul militar devine astfel originea necondiționată a unei cauzalități noi, dincolo de care ar fi, pe viitor, monstruos

să vrem să trecem: contestarea acestui statut nu poate în nici un caz fi efectul unei cauzalităţi generale şi prealabile (conştiinţa politică a cetăţeanului), ci doar produsul unor accidente posterioare începutului noii serii cauzale: din punct de vedere burghez, refuzul de a pleca, pentru un soldat, nu poate fi decît isprava unor agitatori sau a băuturii, de parcă nu ar exista şi alte foarte bune motive pentru acest gest: convingere în care prostia rivalizează cu reaua credinţă, de vreme ce, în mod evident, contestarea unui statut nu-şi poate găsi rădăcina şi hrana decît într-o conştiinţă care se distanţează de acest statut.

Este vorba de un nou ravagiu făcut de esenţialism. Este deci logic ca, în faţa minciunii esenţei şi a părţii, greva să pună bazele devenirii şi ale adevărului întregului. Ea arată că omul este total, că toate funcţiile lui sînt solidare unele cu altele, că rolurile de utilizator, de contribuabil sau de militar sînt nişte ziduri de apărare prea mici pentru a ne împotrivi contagiunii faptelor şi că în societate toţi au de a face cu toţi. Protestînd că greva aceasta o stinghereşte, burghezia dă dovadă de o coeziune a funcţiilor sociale a cărei manifestare face parte din însuşi scopul grevei: paradoxul este că omul mic-burghez invocă *firescul* izolării sale tocmai în momentul cînd greva îl încovoaie sub evidenţa subordonării lui.

Gramatică africană

Vocabularul oficial al problemelor africane este, aşa cum bănuim, pur axiomatic. Adică nu are nici o valoare de comunicare, ci doar una de intimidare. El constituie aşadar o *scriitură*, un limbaj ce are menirea să opereze o coincidenţă între norme şi fapte, şi să dea unui real cinic garanţia unei morale nobile. În general, este un limbaj care funcţionează, esenţialmente, ca un cod, cuvintele neavînd nici o legătură, sau una contrarie, cu conţinutul lor. Este o scriitură ce ar putea fi numită cosmetică, deoarece ea vizează acoperirea faptelor cu un zgomot de limbaj, sau, dacă preferăm, cu semnul suficient al limbajului. Aş vrea să arăt aici, pe scurt, felul în care un lexic şi o gramatică pot fi angajate politic.

BANDĂ (de oameni în afara legii, rebeli sau condamnaţi de drept comun). – Este exemplul-tip pentru un limbaj axiomatic. Deprecierea vocabularului serveşte aici în mod precis la negarea stării de război, iar aceasta permite nimicirea noţiunii de interlocutor. *„Nu stăm de vorbă cu cei din afara legii"*. Moralizarea limbajului permite, astfel, ca problema păcii să fie lăsată în seama unei schimbări arbitrare a vocabularului.

Cînd „banda" este franţuzească, este sublimată sub numele de *comunitate*.

SFÎŞIERE* (cumplită, dureroasă) – Termenul acesta ajută la acreditarea ideii de iresponsabilitate a Istoriei. Starea de război este escamotată aici sub veşmîntul nobil al tragediei, ca şi cum conflictul ar fi fost, în mod esenţial, Răul, nu un rău oarecare (remediabil). Colonizarea se evaporă, se pierde în haloul unei lamentaţii neputincioase, care *recunoaşte* nenorocirea pentru a o instala şi mai bine.

Frazeologie: „Guvernul Republicii este hotărît să facă toate eforturile ce depind de el pentru a pune capăt cumplitelor sfîşieri prin care trece Marocul." (Scrisoarea Dlui Coty către Ben Arafa).

„... poporul marocan, dureros divizat împotriva lui însuşi..." (declaraţia lui Ben Arafa).

A DEZONORA. – Se ştie că, în etnologie, cel puţin potrivit fructuoasei ipoteze a lui Claude Lévi-Strauss, *mana* este un fel de simbol algebric (cam ca *truc* şi *machin*** la noi), însărcinat să reprezinte „o valoare nedefinită de semnificaţie, vidă de sens în ea însăşi, deci susceptibilă de a primi orice sens, a cărei unică funcţie este să reducă diferenţa dintre semnificant şi semnificat". *Onoarea* este exact *mana* noastră, ceva ca un loc gol unde este depusă întreaga colecţie de sensuri inavuabile şi care este sacralizată ca un tabu. Atunci, onoarea este echivalentul nobil, adică magic, al lui *truc* sau *machin*.

Frazeologie: „Ar însemna să dezonorăm populaţiile musulmane dacă am lăsa să se creadă că aceşti oameni ar putea fi consideraţi în Franţa ca reprezentanţii lor. Şi ar însemna să dezonorăm şi Franţa." (Comunicatul Ministerului de Interne).

DESTIN. – Chiar în momentul cînd, Istoria dovedindu-şi încă o dată libertatea, popoarele colonizate încep să dezmintă fatalitatea condiţiei lor, vocabularul burghez foloseşte cuvîntul Destin mai mult decît oricînd. Ca şi onoare, destin este o *mană* unde se adună cu pudoare determinismele cele mai sinistre ale colonizării. Destinul, pentru burghezie, este ca *truc* sau *machin* pentru Istorie.

Firesc, Destinul nu există decît sub o formă *legată*. Nu cucerirea militară a supus Algeria Franţei, ci o conjuncţie operată de Providenţă, care a unit două destine. Legătura este declarată indisolubilă chiar în timp ce ea se dizolvă cu o evidenţă ce nu poate fi ascunsă.

Frazeologie: „Înţelegem, în ceea ce ne priveşte, să dăm popoarelor al căror destin este legat de al nostru o independenţă adevărată în asocierea voluntară." (Dl Pinay la O.N.U.)

DUMNEZEU. – Formă sublimată a guvernului francez.

Frazeologie: „... Cînd Atotputernicul ne-a desemnat pentru a îndeplini sarcina supremă..." (Declaraţia lui Ben Arafa)

„... Cu abnegaţia şi suverana demnitate de care a fost întotdeauna pildă... Majestatea Voastră înţelege să se supună voinţei Celui de sus..." (Scrisoarea Dlui Coty către Ben Arafa, demisionat de către guvern).

RĂZBOI. – Scopul este negarea faptului. Pentru aceasta, există două mijloace la îndemînă: fie numirea lui cît mai puţin cu putinţă (procedeul cel mai frecvent): fie să i se dea sensul contrariului său (procedeu mai viclean, aflat la baza tuturor mistificărilor din limbajul burghez). Atunci, *război* este folosit în sensul de *pace*, iar *pacificare* în sensul de *război*.

Frazeologie: „Războiul nu exclude măsurile de pacificare" (generalul de Monsabert). Înţelegeţi că pacea (oficială) nu exclude, din fericire, războiul (real).

* Din evidente raţiuni de coerenţă internă a textului barthesian, am respectat întocmai succesiunea cuvintelor, ceea ce, în traducere, a dus bineînţeles la nesocotirea ordinii alfabetice, definitorie şi constitutivă, în general, pentru astfel de liste lexicale (n.tr.).

** Cuvinte cu mare capacitate de substituire ca, de pildă, *chestie*, în limba română (n.tr.).

MISIUNE. – Al treilea cuvînt *mană*. Se poate depune în el tot ce dorim: şcolile, electricitatea, *Coca-Cola*, operaţiunile poliţiei, controlul populaţiei, condamnările la moarte, lagărele de concentrare, libertatea, civilizaţia şi „prezenţa" franceză.

Frazeologie: „Ştiţi, totuşi, că Franţa are, în Africa, o misiune pe care numai ea o poate duce pînă la capăt." (Dl Pinay la O.N.U.)

POLITICĂ. – Politica îşi vede atribuit un domeniu restrîns. Există, pe de o parte, Franţa şi, pe de alta, politica. Problemele Africii de Nord, cînd privesc Franţa, nu sînt de domeniul politicii. Cînd lucrurile devin grave, să ne prefacem că părăsim Politica şi că ne ocupăm de Naţiune. Pentru oamenii de dreapta, Politica înseamnă Stînga; ei, cei de dreapta, sînt Franţa.

Frazeologie: „Dorinţa de a apăra comunitatea franceză şi virtuţile Franţei nu înseamnă a face politică." (Generalul Tricon-Dunois).

Într-un sens opus şi alăturat cuvîntului *conştiinţă (politica conştiinţei)*, cuvîntul *politică* devine eufemic; atunci, el înseamnă: simţ practic al realităţilor spirituale, gustul nuanţei care îngăduie unui creştin să se ducă liniştit să „pacifice" Africa.

Frazeologie: „... Refuzul aprioric de a servi într-o armată cu destinaţie africană pentru a avea siguranţa că nu te vei afla într-o situaţie similară (contrazicerea unui ordin inuman), tolstoismul acesta abstract nu se confundă cu politica conştiinţei, deoarece el nu este nicidecum o politică." (Editorialul dominican din *La Vie Intellectuelle*).

POPULAŢIE. – Este un cuvînt îndrăgit din vocabularul burghez. Serveşte ca antidot cuvîntului *clase*, prea brutal şi, de altminteri, „fără realitate". *Populaţie* are sarcina de a depolitiza pluralitatea grupelor şi a minorităţilor, împingîndu-i pe indivizi într-o colecţie neutră, pasivă, care nu are dreptul la panteonul burghez decît la nivelul unei existenţe inconştiente

din punct de vedere politic (Cf. utilizatori şi oameni de pe stradă). În general, termenul este înnobilat prin pluralul său: *populaţiile musulmane*, ceea ce sugerează, neapărat, o diferenţă de maturitate între unitatea metropolei şi pluralismul colonizaţilor, Franţa *adunînd* sub ea ceea ce, din natură, este divers şi numeros.

Cînd este nevoie de o judecată depreciativă (războiul obligă uneori la aceste severităţi), populaţia este fracţionată, fără nici o greutate, în *elemente*. Elementele sînt în general fanatice sau manevrate. (Deoarece, de n-ar fi aşa, fanatismul sau inconştienţa pot împinge la dorinţa de a părăsi statutul de colonizat.)

Frazeologie: „Acele elemente din populaţie care s-au putut alătura rebelilor în anumite împrejurări..." (comunicat al Ministerului de Interne).

SOCIAL. – *Social* este întotdeauna cuplat cu *economic*. Acest duel funcţionează invariabil ca alibi, adică, de fiecare dată, el anunţă sau justifică operaţiuni represive, încît se poate spune că le investeşte cu sens. *Socialul* înseamnă, îndeosebi, şcolile (misiunea civilizatoare a Franţei, educaţia popoarelor din colonii, aduse treptat la maturitate); *economicul* înseamnă *interesele*, întotdeauna *evidente* şi *reciproce*, care leagă Africa de metropolă. Termenii aceştia progresişti, după ce au fost goliţi cum se cuvine, pot funcţiona fără nici un risc aidoma unor frumoase clauzule conjuratorii.

Frazeologie: „Domeniu social şi economic, instalaţii sociale şi economice."

Predominarea substantivelor în tot vocabularul din care am dat cîteva eşantioane, decurge, evident, din consumul mare de concepte necesare pentru a acoperi realitatea. Deşi este generală şi ajunsă pînă în ultima fază de descompunere, uzura acestui limbaj nu atacă în acelaşi fel verbele şi substantivele:

ca distruge verbul și umflă substantivul. Inflația morală nu are în vedere aici nici obiectele nici actele, ci întotdeauna ideile, „noțiunile", a căror asamblare se supune nu atît unui uzaj de comunicare, cît necesității unui cod fix. Codificarea unui limbaj oficial și substantivarea lui merg astfel mînă în mînă, deoarece mitul este fundamental nominal, în măsura în care nominalizarea este cel dintîi procedeu de deturnare.

Verbul suferă o escamotare ciudată: dacă este principal, îl găsim redus la starea de simplă cópulă, menită să afirme pur și simplu existența sau calitatea mitului (Dl Pinay la O.N.U.: *ar fi* o destindere iluzorie... *ar fi* de neconceput... *Cum ar fi* o independență nominală?... etc.). Verbul nu atinge, cu chiu cu vai, un statut semantic deplin decît în planul viitorului, al posibilului sau al intenționalului, într-o depărtare unde mitul riscă mai puțin să fie dezmințit. (Un guvern marocan *va fi constituit..., chemat să negocieze reformele...*; efortul Franței *pentru a construi* o asociație liberă... etc.).

În prezentarea sa, substantivul cere în general ceea ce doi excelenți specialiști, Damourette și Pichon, a căror terminologie nu era lipsită nici de rigoare nici de humor, numeau: *farfuria notorie (l'asiette notoire)*, ceea ce vrea să spună că substanța substantivului ni se prezintă întotdeauna ca ceva cunoscut. Aici, ne aflăm în însuși miezul formării mitului: întrucît *misiunea* Franței, *sfîșierea* poporului marocan sau *destinul* Algeriei sînt date, gramatical, ca niște postulate (calitate ce le este în general conferită de folosirea articolului hotărît), noi nu putem, discursiv, să le contestăm (misiunea Franței: haideți, nu insistați, știți foarte bine...). Notorietatea este cea dintîi formă a naturalizării.

Am semnalat mai sus emfaza, foarte banală, a unor plurale (*populațiile*). Trebuie să adaug că această emfază sporește, sau depreciază, după cum sînt intențiile: *populațiile* instalează un sentiment euforic de mulțimi subjugate în mod pașnic; dar cînd vorbim despre *naționalismele elementare*, pluralul urmărește să degradeze și mai mult, dacă se poate, noțiunea de naționalism (dușman), reducînd-o la o colecție de unități de mici dimensiuni. Cei doi specialiști pomeniți mai înainte, experți timpurii în probleme africane, prevăzuseră toate acestea atunci cînd au deosebit pluralul masiv de pluralul numerativ: în prima expresie, pluralul favorizează ideea de masă, în a doua, el insinuează o idee de diviziune. În acest fel, gramatica modifică mitul: ea dă pluralelor sale diferite sarcini morale.

Adjectivul (sau adverbul) are adesea un rol ciudat de ambiguu: el pare că purcede dintr-o neliniște, din sentimentul că substantivele pe care le folosim, în pofida caracterului lor notoriu, au o uzură ce nu poate fi pe de-a-ntregul ascunsă; de unde și necesitatea de a le înviora: independența devine *adevărată*, aspirațiile *autentice*, destinele *indisolubil* legate. Adjectivul urmărește aici să spele substantivul de decepțiile lui trecute, să-l prezinte într-o stare nouă, nevinovată, credibilă. Ca și pentru verbele pline, adjectivul conferă discursului o valoare viitoare. Trecutul și prezentul sînt treaba substantivelor, a marilor concepte unde ideea scutește de dovadă (Misiune, Independență, Prietenie, Cooperare etc.); actul și predicatul, deși inatacabile, trebuie să se adăpostească după o formă oarecare de ireal: finalitate, făgăduială sau rugă stăruitoare.

Din păcate, aceste adjective de înviorare se uzează aproape la fel de repede cum sînt folosite, încît, în cele din urmă, relansarea adjectivală a mitului desemnează în modul cel mai sigur inflația acestuia. Este de ajuns să citim *adevărat, autentic, indisolubil* sau *unanim*, pentru a mirosi aici golul retoricii. De fapt, aceste adjective pe care le-am putea numi de esență, deoarece ele dezvoltă sub o formă modală substanța

substantivului pe care-l însoţesc, aceste adjective nu pot modifica nimic: independenţa nu poate fi altcum decît independentă, prietenia prietenoasă şi cooperaţia unanimă. Prin neputinţa efortului lor, aceste adjective păcătoase vin să manifeste aici sănătatea ultimă a limbajului. Degeaba îngrămădeşte retorica oficială mijloacele de acoperire a realităţii, există un moment cînd cuvintele îi ţin piept şi o obligă să dezvăluie sub mit alternativa minciunii sau a adevărului: independenţa este sau nu este, şi toate încercările adjective, care se silesc să dea neantului calităţile fiinţei, sînt însăşi semnătura culpabilităţii.

Critica nici-nici

Într-unul din primele numere ale cotidianului *Express*, s-a putut citi o profesiune de credinţă critică (anonimă), care era o pagină de retorică superb construită. Critica, aceasta era ideea, nu trebuie să fie *„nici un joc de salon, nici un serviciu municipal"*; vă rog să înţelegeţi că ca nu trebuie să fie nici reacţionară, nici comunistă, nici gratuită, nici politică.

Avem de a face cu un mecanism al dublei excluderi, care ţine în bună parte de acea furie numerică pe care am mai întîlnit-o de cîteva ori, şi pe care am crezut că o pot defini, în mare, ca o trăsătură mic-burgheză. Aprecierea metodelor se face cu o balanţă, talerele balanţei sînt încărcate, după dorinţă, în aşa fel încît tu însuţi să poţi să apari ca un arbitru imponderabil, înzestrat cu o spiritualitate ideală, şi tocmai de aceea *justă*, ca acul balanţei care judecă greutatea.

Tarele necesare acestei operaţii de contabilitate sînt formate de moralitatea termenilor folosiţi. Potrivit unui vechi procedeu terorist (ca să scapi de terorism, nu-i destul să vrei), se judecă în timp ce se numeşte, şi cuvîntul, lestat cu o vinovăţie prealabilă, atîrnă în mod firesc într-unul din platanele balanţei. De exemplu, *cultura* va fi opusă *ideologiilor*. Cultura este un bun nobil, universal, situat în afara preconcepţiilor sociale: cultura nu cîntăreşte. Ideologiile sînt nişte invenţii părtinitoare: deci, la cîntar cu ele! Sînt alungate sub privirea severă a culturii

(fără a ne imagina că, în cele din urmă, cultura este totuşi o ideologie). Totul se petrece ca şi cum de o parte ar fi cuvinte grele, cuvinte cu tară (*ideologie, catehism, militant*), însărcinate cu alimentarea jocului infamant al balanţei; şi, de cealaltă, cuvinte uşoare, pure, imateriale, nobile de drept divin, atît de sublime încît scapă legii vulgare a numerelor (*aventură, pasiune, mărire, virtute, onoare*), cuvinte situate deasupra tristei socotiri a minciunilor; cele din a doua categorie trebuie să facă morală celor din prima: de o parte, cuvinte criminale, de cealaltă, cuvinte justiţiare. Această frumoasă morală a celui de al treilea ajunge, bineînţeles, la o dicotomie la fel de simplistă ca cea pe care am vrut s-o denunţăm chiar în numele complexităţii. Este adevărat că se poate ca lumea noastră să fie alternată: fiţi însă siguri că este o sciziune fără Tribunal: nu există mîntuire pentru Judecători: şi ei sînt băgaţi pînă peste cap.

De altfel, este de ajuns să vedem ce alte mituri apar în această critică *Nici-Nici* ca să înţelegem de ce parte se situează ea. Fără să ne oprim prea mult asupra mitului atemporalităţii, care zace în orice recurs la o „cultură" eternă (*„o artă a tuturor timpurilor"*), în doctrina *Nici-Nici* eu mai văd încă două expediente curente ale mitologiei burgheze. Primul constă într-o anumită idee de libertate, concepută ca *„refuz al judecăţii apriorice"*. Or, o judecată literară este întotdeauna determinată de către totalitatea din care face parte, şi însăşi lipsa sistemului – mai cu seamă cînd este adus la starea de profesiune de credinţă – provine dintr-un sistem perfect definit, care, în cazul de faţă, este o varietate foarte banală a ideologiei burgheze (sau a culturii, cum ar zice anonimul nostru). Se poate chiar spune că tocmai atunci cînd omul îşi declară public libertatea iniţială, subordonarea lui este cel mai puţin discutabilă. Putem, în toată liniştea, desfide pe oricine că ar practica vreodată o critică inocentă, lipsită de orice determinare sistematică: adepţii lui *Nici-Nici* sînt şi ei angajaţi într-un sistem care nu este neapărat cel de la care se reclamă ei. Literatura nu poate fi

judecată fără a avea în prealabil o idee despre Om şi despre Istorie, despre Bine, despre Rău, despre Societate etc.: doar în simplul cuvînt *Aventură*, moralizat cu voioşie de criticii *Nici-Nici*, opunîndu-se sistemelor acelea păcătoase care *„nu miră pe nimeni"*, ce ereditate, ce fatalitate, ce rutină! Orice libertate sfîrşeşte întotdeauna prin a reintegra o anumită coerenţă cunoscută, care nu este nimic altceva decît un anumit apriorism. De aceea, libertatea criticului nu înseamnă să refuze pariul (imposibil!), ci să-l afişeze sau nu.

Al doilea simptom burghez din textul nostru este referinţa euforică la „stilul" scriitorului ca valoare eternă a Literaturii. Cu toate acestea, nimic nu poate scăpa de regîndirea Istoriei, nici măcar faptul de *a scrie bine*. Stilul este o valoare critică într-adevăr învechită, şi a susţine „stilul" chiar în momentul cînd cîţiva scriitori importanţi au atacat acest ultim bastion al mitologiei clasice înseamnă să dai dovadă de un oarecare arhaism: nu, întoarcerea, încă o dată, la „stil", nu este o aventură! Mai bine informat într-unul din numerele sale următoare, *Express* publica un protest pertinent al lui A. Robbe-Grillet împotriva referirii magice la Stendhal (*„Parcă este scris de Stendhal"*). Alianţa dintre un stil şi un umanism (de exemplu, Anatole France) poate că nu mai este de ajuns pentru a pune temelia Literaturii. Ne putem chiar teme ca „stilul", compromis în atîtea opere fals umaniste, să nu fi devenit, în cele din urmă, un obiect aprioric suspect: oricum, este o valoare ce nu trebuie trecută în creditul scriitorului decît sub beneficiu de inventar. Ceea ce nu înseamnă, firește, că Literatura poate exista în afara unui anumit exerciţiu formal. Dar, cu voia criticilor *Nici-Nici*, întotdeauna adepţii unui univers bipartit, a cărei divină transcendenţă sînt ei, opusul lui *a scrie bine* nu este neapărat *a scrie prost:* poate că, astăzi, este *a scrie*, pur şi simplu. Literatura a ajuns să fie ceva dificil, strîmt, mortal. Ea nu-şi mai apără podoabele, ci pielea: tare mă tem că noua critică *Nici-Nici* a sosit cam tîrziu.

Striptis

Striptisul – cel puţin striptisul parizian – se bazează pe o contradicţie: desexualizarea femeii chiar în momentul cînd este dezbrăcată. Se poate deci spune că este vorba, într-un sens, de un spectacol al fricii, sau mai precis al lui „Înfricoşează-mă", ca şi cum erotismul ar fi aici un fel de teroare plăcută, ale cărei semne rituale este suficient să le anunţi pentru a provoca, în acelaşi timp, ideea de sex şi alungarea ei.

Numai durata dezbrăcatului face din public un privitor indiscret; însă aici, ca în orice spectacol unde publicul este mistificat, decorul, accesoriile şi stereotipurile se opun provocării iniţiale a intenţiei şi sfîrşesc prin a o cufunda în nesemnificare: răul este *afişat* pentru a-l îngrădi şi exorciza mai bine. Striptisul francez pare să purceadă din ceea ce am numit, chiar în această carte, operaţia Astra, procedeu de mistificare ce constă în vaccinarea publicului cu un pic de rău, pentru a-l cufunda apoi într-un Bine Moral de acum înainte imunizat: cîţiva atomi de erotism, desemnaţi de însăşi situaţia spectacolului, sînt de fapt absorbiţi într-un ritual liniştitor ce ascunde pielea cu aceeaşi siguranţă cu care vaccinul sau tabuul fixează şi conţin boala sau greşeala.

În striptis, vom avea deci o serie întreagă de învelişuri puse pe trupul femeii, pe măsură ce ea se preface că-l dezveleşte. Exotismul este cea dintîi din aceste distanţe, deoarece întotdeauna este vorba de un exotism încremenit, care trimite corpul departe, în fabulos, sau romanesc: chinezoaică cu o pipă cu opiu (simbol obligatoriu al sinităţii*), vampă unduitoare cu un ţigaret uriaş, decor veneţian cu gondole, rochie cu bascuri bufante şi cîntăreţ de serenade, toate acestea urmăresc să constituie *dintru început* femeia ca un obiect deghizat; atunci, scopul striptisului nu mai este de a zvîrli în lumină o profunzime tainică, ci de a semnifica, prin îndepărtarea unei vestimentaţii baroce şi artificiale, nuditatea ca haină *naturală* a femeii, adică regăsirea în cele din urmă a unei stări de o desăvîrşită pudoare a cărnii.

Accesoriile clasice ale muzic-hallului, mobilizate aici fără excepţie, îndepărtează şi ele, în fiece clipă, corpul dezvelit, îl împing în confortul învăluitor al unui rit cunoscut: blănurile, evantaiele, mănuşile, penele, ciorapii-plasă, într-un cuvînt, întregul raion al gătelilor, ajută corpul viu să reintegreze necontenit categoria obiectelor de lux care înconjoară omul cu un decor fermecat. Cu pene sau cu mănuşi, femeia se arată aici ca elemet fix al muzic-hallului; despuierea de nişte obiecte atît de rituale nu mai ţine de o nouă dezgolire: pana, blana şi mănuşa continuă să impregneze femeia cu virtutea lor magică chiar şi după ce au fost îndepărtate, sînt un fel de amintire învăluitoare a unei carapace luxoase, deoarece este o lege evidentă că orice striptis

---

* Asimilăm fonetic substantivul creat, după toate probabilităţile, de Barthes, cf. PETIT ROBERT, care-l datează 1957, anul apariţiei volumului *Mythologies*, şi-l ilustrează cu fragmentul nostru: „SINITE, *n.f.* (1957; de *sino-* et suff. *-ité*). *Didact.* ensemble des caractères, des manières de penser, de sentir propres à la civilisation chinoise. *„Chinoise munie d'une pipe à opium (symbole obligé de la sinité)"* (BARTHES), (n.tr.).

se află în însăşi natura veşmîntului de plecare: dacă acesta este improbabil, ca în cazul chinezoaicei sau al femeii înfăşurate în blană, nudul care urmează rămîne el însuşi ireal, neted şi închis ca un frumos obiect alunecos, retras prin însăşi extravaganţa lui din uzajul uman: semnificaţia profundă a sexului de diamant sau de solzi este însuşi sfîrşitul striptisului: acest triunghi ultim, prin forma lui pură şi geometrică, prin materia sa strălucitoare şi dură, barează sexul ca o sabie de puritate şi împinge definitiv femeia într-un univers mineralogic, piatra (preţioasă) fiind aici tema incontestabilă a obiectului total şi inutil.

Spre deosebire de prejudecata curentă, dansul, care însoţeşte striptisul pe toată durata lui, nu este nicidecum un factor erotic. Probabil că este cu totul altceva: unduirea slab ritmată caută aici să alunge frica de imobilitate; nu numai că dă spectacolului garanţia Artei (dansurile de muzic-hall sînt întotdeauna „artistice"), dar el constituie ultima închidere, cea mai eficace: dansul, făcut din gesturi rituale, văzute de mii de ori, acţioncază ca un cosmetic de mişcări, el ascunde nuditatea, acoperă spectacolul cu o glazură de gesturi, inutile şi totuşi principale, deoarece dezgolirea este aruncată aici în rîndul operaţiunilor parazite, conduse într-o depărtare improbabilă. Vedem astfel profesionistele striptisului învăluindu-se într-o dezinvoltură miraculoasă, care le îmbracă necontenit, le îndepărtează, le dă indiferenţa îngheţată de practicante iscusite, refugiate cu trufie în certitudinea tehnicii lor: iscusinţa le îmbracă întocmai ca o haină.

Toate acestea, conjurarea atentă a sexului, se poate verifica *a contrario* în „concursurile populare" (*sic*) de striptis amator: nişte „debutante" se dezbracă în faţa cîtorva sute de spectatori fără să recurgă, sau recurgînd foarte neîndemînatic, la magie, iar aceasta restabileşte incontestabil puterea erotică a spectacolului: aici, la început, mult mai puţine chinezoaice şi spaniole, nici pene nici blănuri (taioare corecte, mantouri de oraş), puţine deghizări iniţiale; călcătura stîngace, dansuri insuficiente, faţa este necontenit pîndită de imobilitate şi, mai cu seamă, o stînjeneală „tehnică" (rezistenţa slipului, a rochiei, a sutienului) care dă gestului dezvelirii o importanţă neaşteptată, refuzîndu-i femeii alibiul artei şi refugiul obiectului, închizînd-o într-o condiţie de slăbiciune şi de înfricoşare.

Totuşi, la *Moulin Rouge*, se conturează o conjurare de un alt fel, probabil tipic franţuzească, o conjurare ce de altminteri urmăreşte nu atît abolirea erotismului cît domesticirea lui: prezentatorul încearcă să dea striptisului un statut mic-burghez liniştitor. Mai întîi, striptisul este un *sport:* există un Striptease Club, care organizează competiţii sănătoase, ale căror laureate ies încoronate, răsplătite cu premii instructive (un abonamet la lecţii de cultură fizică), un roman (care nu poate fi decît *Le Voyeur* de Robbe-Grillet), sau utile (o pereche de ciorapi nailon, cinci mii de franci). Apoi, striptisul este asimilat unei *cariere* (debutante, semiprofesioniste, profesioniste), adică exercitării onorabile a unei specializări (dansatoarele care fac striptis sînt muncitoare calificate); li se poate chiar da alibiul magic al muncii: *vocaţia:* o fată oarecare este *„pe calea cea bună"*, sau *„gata să-şi ţină făgăduielile"*, sau, dimpotrivă, *„face primii paşi"* pe drumul greu al striptisului. În sfîrşit şi mai ales, concurentele sînt situate din punct de vedere social: una este vînzătoare, o alta este secretară (sînt multe secretare la Striptease Club). Striptisul se întoarce în sală, devine familiar, se îmburghezeşte, de parcă francezii, spre deosebire de publicul american (cel puţin după cîte se spune) şi potrivit unei tendinţe de nestăpînit a statutului lor social, n-ar putea concepe erotismul decît ca o proprietate casnică, asigurată de alibiul sportului săptămînal, în mult mai mare măsură decît de acela al spectacolului fermecat: şi asfel, în Franţa, striptisul este naţionalizat.

Noul Citroën

După părerea mea, astăzi, automobilul este echivalentul destul de exact al marilor catedrale gotice: adică o mare creaţie a epocii, concepută cu pasiune de nişte artişti necunoscuţi, consumată ca imagine, dacă nu prin utilizare, de un întreg popor, care, în ea, îşi apropriе un obiect cu desăvîrşire magic.

Noul automobil Citroën cade evident din cer în măsura în care el se prezintă mai întîi ca un *obiect* superlativ. Nu trebuie să uităm că obiectul este cel mai bun mesager al supranaturii: aflăm lesne în obiect o perfecţiune şi totodată o lipsă de obîrşie, o închidere şi o strălucire, o transformare a vieţii în materie (materia este mult mai magică decît viaţa) şi, de fapt, o *tăcere* care ţine de ordinul fantasticului. „Déesse"* are toate caracterele (cel puţin lumea, în unanimitate, începe să i le atribuie) unuia din acele obiecte coborîte din alt univers, care au hrănit neomania veacului al XVIII-lea şi pe cea ştiinţifico-fantastică din zilele noastre: *Déesse* este în primul rînd un nou Nautilus.

Drept care, în ea, încheieturile sînt mai interesante decît substanţa. Se ştie că netezimea este întotdeauna un atribut al perfecţiunii, deoarece opusul ei trădează o operaţiune tehnică

* Rom. *Zeiţă*, *Déesse* < *D.S.*, literele (care indică tipul maşinii) pronunţate, bineînţeles, în maniera limbii franceze (n.tr.).

şi foarte omenească de ajustare: cămaşa lui Christos era fără cusături, aşa cum aeronavele din literatura ştiinţifico-fantastică sînt dintr-un metal fără înnădituri. Automobilul *D.S. 19* nu are pretenţia că este învelişul pur, deşi forma lui generală este foarte învelită; publicul este totuşi interesat mai ales de îmbinarea planurilor lui: este pipăită cu furie închiderea geamurilor, se bagă mîna în rigolele largi de cauciuc ce leagă fereastra din spate de ramele de nichel. Există în *D.S.* începutul unei noi fenomenologii a ajustării, de parcă s-ar trece dintr-o lume de elemente sudate într-o lume de elemente juxtapuse şi care stau legate numai datorită formei lor minunate, ceea ce trebuie să ne apropie de ideea unei naturi mai blînde.

Cît despre materie, ea susţine, în mod sigur, preferinţa pentru ceea ce este uşor, în sens magic. Este o întoarcere la un anumit aerodinamism, totuşi nou în măsura în care este mai puţin masiv, mai puţin tranşant, mai fix decît cel din primele momente ale acestei mode. Viteza se exprimă aici în semne mai puţin agresive, mai puţin sportive, ca şi cum ar trece de la o formă eroică la o formă clasică. Această spiritualizare se citeşte în importanţa, grija şi materia suprafeţelor de sticlă. Déesse este, în mod vădit, exaltarea sticlei, tabla nefiind decît un suport. Geamurile nu sînt ferestre, deschizături făcute în coaja obscură, ci mari porţiuni de aer şi de vid, cu bombajul extins şi strălucirea baloanelor de săpun, subţirimea dură a unei substanţe mai curînd entomologică decît minerală (insigna Citroën, insigna cu săgeţi a devenit de altminteri insignă înaripată, ca şi cum s-ar trece acum de la un ordin al propulsiei la un ordin al mişcării, de la un ordin al motorului la un ordin al organismului).

Este aşadar vorba de o artă umanizată, şi se poate ca Déesse să marcheze o schimbare în mitologia automobilă. Pînă în prezent, maşina superlativă ţinea mai curînd de bestiarul

puterii; aici, ea devine mai spirituală, dar totodată mai obiectivă, şi, în ciuda unor concesii faţă de neomanie (volanul gol, de exemplu), ea este mai *gospodărească*, mai potrivită cu acea sublimare a ustensilităţii pe care o găsim în artele menajere contemporane: tabloul de bord seamănă mai curînd cu masa de lucru a gospodinei dintr-o bucătărie modernă decît cu centrala unei uzine: obloanele subţiri de tablă mată, ondulată, levierele cu bulă albă, indicatoarele foarte simple, discreţia ornamentelor de nichel, toate acestea înseamnă un fel de control asupra mişcării, concepută de acum încolo ca un confort mai curînd decît ca performanţă. Se trece în mod vădit de la o alchimie a vitezei la o lăcomie a conducerii.

Se pare că publicul a ghicit admirabil de bine noutatea temelor ce i se propun: la început, sensibil la neologism (o întreagă campanie de presă îl ţine în alertă de ani de zile), se sileşte foarte repede să reia o conduită de adaptare şi de ustensilitate („*Trebuie să ne obişnuim*"). În halele de expoziţie, maşina-martor este vizitată cu o sîrguinţă intensă, plină de dragoste: aceasta este marea fază tactilă a descoperirii, momentul cînd fantasticul vizual va suferi asaltul înţelept al pipăitului (căci pipăitul este cel mai demistificator dintre toate simţurile, spre deosebire de vedere, care este simţul cel mai magic): tăblăria, încheieturile sînt atinse, tapiseria palpată, scaunele încercate, uşile mîngîiate, pernele pipăite; în faţa volanului, conducerea maşinii este simulată cu tot trupul. Obiectul este complet prostituat, apropriat: pornită din cerul de la Métropolis, Déesse este mediatizată într-un sfert de oră, săvîrşind în acest exorcism însăşi promovarea mic-burgheză.

Literatura după Minou Drouet

Afacerea Minou Drouet s-a prezentat, multă vreme, ca o enigmă poliţistă: este ea sau nu este ea? Acestui mister i-au fost aplicate tehnicile obişnuite ale poliţiei (fără tortură, dar chiar şi aşa...): ancheta, sechestrul, grafologia, psihotehnica şi analiza internă a documentelor. Dacă societatea a mobilizat un aparat aproape judiciar pentru a încerca să rezolve o enigmă „poetică", se poate bănui că n-a făcut-o doar de plăcerea poeziei; ci fiindcă imaginea unei fetiţe-poet o surprinde, deşi are nevoie de ea: este o imagine ce trebuie autentificată într-un mod cît se poate de ştiinţific în măsura în care această imagine guvernează mitul central al artei burgheze: mitul iresponsabilităţii (geniul, copilul şi poetul nefiind decît figurile lui sublimate).

În aşteptarea descoperirii unor documente obiective, toţi cei care au luat parte la disputa poliţistă (şi sînt foarte mulţi) nu s-au putut sprijini decît pe o anumită idee normativă despre copilărie şi despre poezie, cea pe care o au în ei înşişi. Judecăţile emise despre cazul Minou Drouet sînt tautologice prin natura lor, ele nu au nici o valoare demonstrativă: eu nu pot dovedi că versurile ce mi se arată sînt într-adevăr făcute de copil, dacă nu ştiu mai întîi ce este copilăria şi ce este poezia: ceea ce înseamnă de fapt să închizi procesul în el însuşi. Avem un nou exemplu despre acea iluzorie ştiinţă a poliţiei, care s-a

exercitat cu furie în cazul bătrînului Dominici: bazată în întregime pe o anumită tiranie a *verosimilului*, ea clădește un adevăr circular, care lasă cu grijă în afară realitatea acuzatului sau a problemei; orice anchetă polițistă de acest gen constă în adoptarea postulatelor care, mai întîi, au fost formulate despre noi înșine: a fi vinovat, pentru bătrînul Dominici, însemna să coincidă cu „psihologia" pe care Procurorul general o poartă în el, însemna să-și asume, ca printr-un transfer magic, vinovatul care se află înlăuntrul magistraților, să se constituie în obiect ispășitor, *verosimilul* fiind, întotdeauna, dispoziția acuzatului de a se asemăna cu judecătorii lui. Tot astfel, cine se întreabă (cu furie, așa cum a făcut-o presa) care este autenticitatea poeziei drouetiste, înseamnă că pornește de la o prejudecată despre copilărie și despre poezie și, orice ar întîlni pe drum, se întoarce în mod fatal la această prejudecată, înseamnă că postulează o normalitate poetică și totodată copilărească, în virtutea căreia va fi judecată Minou Drouet, înseamnă, orice ar hotărî, că o silește pe Minou Drouet să ia asupra ei, ca geniu și ca victimă, ca mister și ca produs, adică, în definitiv, ca simplu obiect magic, tot mitul poetic și tot mitul copilăresc din vremea noastră.

De altminteri, varietatea reacțiilor și a judecăților este produsă de combinația variabilă a acestor două mituri. Aici sînt reprezentate trei vîrste mitologice: cîțiva clasici întîrziați, ostili prin tradiție poeziei-dezordine, o condamnă oricum pe Minou Drouet: dacă poezia ei este autentică, este poezia unui copil, așadar suspectă, întrucît nu este „rezonabilă"; și dacă este poezia unui adult, o condamnă deoarece, în acest caz, este falsă. Mai apropiați de vremea noastră, foarte mîndri că pot ajunge la poezia irațională, un grup de neofiți venerabili se minunează cînd descoperă (în 1955) forța poetică a copilăriei, spun în gura mare că este un „miracol", cînd în realitate nu este decît un

fapt literar banal, cunoscut de multă vreme; alții, în sfîrșit, vechii militanți pentru poezia-copilărie, cei care se aflau în vîrful mitului cînd acesta era de avangardă, aruncă o privire sceptică asupra poeziei scrisă de Minou Drouet, sătui de amintirea apăsătoare a unei campanii eroice, a unei științe ce nu poate fi descurajată de nimic (Cocteau: *„Toți copiii de nouă ani au geniu, afară de Minou Drouet"*). A patra vîrstă, cea a poeților de azi, se pare că nu a fost consultată: puțin cunoscuți de marele public, s-a crezut că judecata lor n-ar avea nici o valoare demonstrativă, tocmai fiindcă ei nu reprezintă nici un mit: mă îndoiesc de altfel că sînt în stare să recunoască ceva în poezia lui Minou Drouet.

Declarînd însă că poezia lui Minou Drouet este inocentă sau adultă (adică lăudînd-o sau suspectînd-o), înseamnă oricum să recunoști că este întemeiată pe o alteritate profundă, stabilită chiar de natură, între vîrsta copilăriei și vîrsta matură, înseamnă să postulezi copilul ca o ființă socială, sau cel puțin ca ființă capabilă să opereze spontan asupra ei însăși propria sa critică și să-și interzică folosirea cuvintelor auzite, numai cu scopul de a se manifesta pe deplin ca un copil ideal: crezînd în „geniul" poetic al copilăriei, stabilim o dată mai mult că literatura este un dar al Zeilor. Orice urmă de „cultură", aici, este pusă pe socoteala minciunii, ca și cum folosirea vocabularelor ar fi strict reglementată de către natură, ca și cum copilul nu ar trăi în osmoză constantă cu mediul adult; iar metafora, imaginea, ideile sclipitoare sînt puse pe socoteala copilărici ca semne ale spontaneității pure, în vreme ce, conștient sau nu, ele sînt locul unei elaborări susținute, presupunînd o „profunzime" unde maturitatea individuală deține o parte hotărîtoare.

Oricare ar fi rezultatele anchetei, enigma este deci prea puțin interesantă, ea nu aduce lămuriri nici despre copilărie nici despre poezie. Misterul devine indiferent datorită faptului că,

infantilă sau adultă, această poezie are o realitate perfect istorică: poate fi datată, şi se poate spune despre ea cel puţin că are un pic mai mult de opt ani, aceasta fiind vîrsta micuţei Minou Drouet. În jurul anului 1914, a existat un număr oarecare de poeţi minori, pe care istoriile literaturii noastre, aflate în mare încurcătură, silite fiind să clasifice neantul, îi grupează în general sub numele pudic de Izolaţi şi Întîrziaţi, Fantezişti şi Intimişti etc. Aici trebuie, incontestabil, s-o plasăm pe tînăra Drouet – sau muza ei – alături de poeţi prestigioşi cum sînt Dna Burnat-Provins, Roger Allard sau Tristan Klingsor. Aceasta este forţa poeziei scrise de Minou Drouet; este o poezie cuminte, dulce, sprijinită în întregime pe credinţa că poezia este o chestiune de metaforă, iar conţinutul ei nu este nimic mai mult decît un soi de sentiment elegiac burghez. Bucătăria aceasta preţioasă trece drept poezie, este avansat chiar şi numele lui Rimbaud, inevitabilul copil-poet, totul ţinînd de mitul pur. Mit foarte limpede de altminteri, deoarece funcţia acestor poeţi este evidentă: ei oferă publicului *semnele* poeziei nu poezia însăşi; sînt economici şi liniştitori. O femeie a exprimat această funcţie superficial emancipată şi profund prudentă a „sensibilităţii" intimiste: Dna de Noailles, care (coincidenţă!) a prefaţat la vremea ei poemele unei alte copile „geniale", Sabine Sicaud, moartă la 14 ani.

Autentică sau nu, poezia aceasta este aşadar învechită – chiar foarte învechită. Devenind însă obiectul unei campanii de presă şi susţinută fiind de cîteva personalităţi, ea ne oferă spre lectură ceea ce societatea crede despre copilărie şi despre poezie. Citate, lăudate sau combătute, textele familiei Drouet sînt nişte materiale mitologice foarte preţioase.

Există mai întîi mitul geniului, care, cu siguranţă, nu poate fi niciodată lămurit pe deplin. Clasicii decretaseră că este o chestiune de răbdare. Astăzi, a fi geniu înseamnă să cîştigi timp,

să faci la opt ani ceea ce normal se face la douăzeci şi cinci. O simplă chestiune de cantitate temporală: este vorba să mergi ceva mai repede decît toată lumea. Copilăria va deveni deci locul privilegiat al geniului. Pe vremea lui Pascal, copilăria era considerată ca un timp pierdut; problema era să ieşi cît mai repede din ea. De la romantici încoace (adică de cînd a triumfat burghezia), problema este să rămîi cît mai mult timp posibil la vîrsta copilăriei. Orice act adult imputabil copilăriei (chiar şi întîrziată) face parte din atemporalitatea ei, pare prestigios întrucît este produs *mai înainte*. Sporirea *deplasată* a importanţei acestei vîrste presupune că este considerată ca o vîrstă privată, închisă în sine, deţinătoare a unui statut special, ca o esenţă inefabilă şi netransmisibilă.

Însă în momentul cînd copilăria este definită ca un miracol, spunem că acest miracol nu este nimic altceva decît accesul prematur la puterile adultului. Specialitatea copilăriei rămîne aşadar ambiguă, aceeaşi ambiguitate întîlnită în toate obiectele universului clasic: aidoma boabelor de mazăre din comparaţia sartriană, copilăria şi maturitatea sînt vîrste diferite, închise, care nu comunică, şi totuşi sînt identice: miracolul săvîrşit de Minou Drouet este acela că produce o poezie adultă, deşi este un copil, că a făcut să coboare în esenţa copilăriei esenţa poetică. Surpriza nu vine de la o distrugere adevărată a esenţelor (ceea ce ar fi foarte sănătos), ci doar de la amestecarea lor pripită. Lucrul acesta este foarte bine exprimat de noţiunea, pe deplin burgheză, de *copil-minune* (Mozart, Rimbaud, Roberto Benzi); obiect admirabil în măsura în care îndeplineşte funcţia ideală a oricărei activităţi capitaliste: să cîştige timp, să reducă durata umană la o problemă numerativă de clipe preţioase.

Această „esenţă" copilărească are, fără îndoială, forme diferite potrivit vîrstei celor ce o folosesc: pentru „moderniştii", copilăria îşi primeşte demnitatea de la însăşi iraţionalitatea sa

(la *Express*, psihopedagogia nu este ignorată): de unde şi confuzia caraghioasă cu suprarealismul! Dar pentru Dl Henriot, care refuză să laude orice sursă de dezordine, copilăria nu trebuie să producă decît lucruri fermecătoare şi distinse: copilul nu poate fi nici trivial nici vulgar, ceea ce înseamnă din nou să ne închipuim un fel de natură copilărească ideală, venită din cer în afara oricărui determinism social, ceea ce înseamnă că sînt lăsaţi la poarta copilăriei un mare număr de copii, nefiind recunoscute ca atare decît graţioasele vlăstare ale burgheziei. Vîrsta la care omul *se face*, adică se îmbibă cu societate şi artificial, este în mod paradoxal pentru Dl Henriot vîrsta purtărilor „naturale"; iar vîrsta cînd un copil poate foarte bine să-l ucidă pe altul (fapt divers contemporan cu afacerea Minou Drouet) este, tot pentru Dl Henriot, vîrsta cînd nu poţi fi lucid şi zeflemist, ci doar „sincer", „fermecător" şi „distins".

Punctul asupra căruia comentatorii noştri cad de acord este un oarecare caracter suficient al Poeziei: pentru ei, Poezia este un şir neîntrerupt de *găselniţe*, numele ingenuu al metaforei. Cu cît poemul este mai plin de „formule", cu atît el este socotit mai reuşit. Şi totuşi, doar poeţii proşti fac imagini „bune", sau, cel puţin, nu fac decît aşa ceva: ei concep, naiv, limbajul poetic ca o adunare de creaţii verbale fericite, încredinţaţi fără îndoială că, de vreme ce poezia este vehicul al irealităţii, trebuie neapărat *tradus* obiectul, trebuie trecut de la Larousse la metaforă, ca şi cum ar fi de ajuns ca lucrurile să fie prost numite ca să fie poetizate. Rezultatul este că această poezie pur metaforică este în întregime construită pe un soi de dicţionar poetic, din care Molière a dat cîteva file pentru vremea sa, şi din care poetul îşi scoate poemul, ca şi cum ar trebui să traducă „proză" în „versuri". Poezia familiei Drouet este, cu multă silinţă, această metaforă neîntreruptă, unde zeloşii

ei – şi zeloasele ei – recunosc cu mare plăcere chipul luminos, imperativ al Poeziei, al Poeziei *lor* (nu există ceva mai liniştitor decît un dicţionar).

Această încărcătură de găselniţe produce şi ca o înmulţire a laudelor; adeziunea la poem nu mai este un act total, determinat încet şi cu răbdare printr-o mulţime de timpi morţi, este o acumulare de extaze, de bravo, de saluturi adresate acrobaţici verbale reuşite: şi de astă dată, cantitatea se află la baza valorii. Textele scrise de Minou Drouet apar atunci ca antifraza oricărei Poezii, în măsura în care fug de arma aceea solitară a scriitorilor, literalitatea: doar ea poate, totuşi, să alunge artificiul din metafora poetică, s-o revele ca fulguraţie rapidă a unui adevăr, cucerit împotriva greţei continue a limbajului. Ca să nu vorbim decît de poezia modernă (căci mă îndoiesc că există o esenţă a poeziei, în afara Istoriei sale), cea bineînţeles a lui Apollinaire, nu cea a Dnei Burnat-Provins, cu siguranţă că frumuseţea, că adevărul ei provin dintr-o dialectică profundă între viaţa şi moartea limbajului, între substanţa cuvîntului şi plictiseala sintaxei. Or, poezia scrisă de Minou Drouet sporovăieşte necontenit, aidoma acelor fiinţe care se tem de tăcere; în mod vădit, ea se teme de literă şi trăieşte dintr-o acumulare de expediente: confundă viaţa cu nervozitatea.

Dar tocmai prin aceasta o asemenea poezie liniştește. Deşi unii încearcă s-o încarce cu straniu, deşi unii se prefac miraţi cînd o citesc şi, într-o contagiune de imagini ditirambice, chiar sporovăiala ei, valul de găselniţe, ordinea aceasta calculată de o profuziune ieftină, totul dă naştere unei Poezii sclipicioase şi economice: şi aici domneşte *imitaţia*, una din descoperirile cele mai preţioase ale lumii burgheze, de vreme ce ajută să se cîştige bani fără să scadă aparenţa mărfii. Nu întîmplător *L'Express* s-a hotărît să se ocupe de Minou Drouet: este poezia

ideală a unui univers unde *aparența* este cifrată cu grijă: Minou plătește pentru alții: ca să se ajungă la luxul Poeziei, prețul nu este decît o fetiță.

Poezia aceasta are firește Romanul ei, care va fi, în genul lui, un limbaj la fel de limpede și de practic, decorativ și uzual, și a cărui funcție va fi afișată pentru un preț rezonabil, un roman foarte „sănătos", ce va purta în el semnele spectaculoase ale romanescului, un roman solid și în același timp ieftin: Premiul Goncourt, de exemplu, care, în 1955, ne-a fost prezentat ca fiind triumful sfintei tradiții (Stendhal, Balzac, Zola, îi continuă aici pe Mozart și Rimbaud) împotriva decadenților avangardei. Important, întocmai ca în pagina gospodărească din revistele feminine, este să ai de a face cu obiecte literare cărora le cunoști bine forma, utilitatea și prețul înainte de a le cumpăra, și pe care niciodată nimic din ceea ce sînt nu le clintește din loc: căci nu este nici o primejdie să se decreteze că poezia scrisă de Minou Drouet este ciudată, dacă o recunoști din capul locului ca poezie. Literatura nu începe totuși decît în fața a ceea ce nu poate fi numit, decît atunci cînd avem de a face cu perceperea unui *altundeva* străin însuși limbajului care-l caută. Îndoiala aceasta creatoare, această moarte fecundă, sînt condamnate de societatea noastră în Literatura ei bună și exorcizate în cea proastă. Strigînd în gura mare că vrei ca Romanul să fie roman, Poezia poezie și Teatrul teatru, se ajunge la o tautologie sterilă de același fel ca legile denominative care asigură în Codul Civil proprietatea Bunurilor: aici totul contribuie la realizarea marii opere a burgheziei, aceea de a reduce, în cele din urmă, existența la o posesiune, obiectul la un lucru.

După toate acestea, rămîne totuși cazul fetiței ca atare. Societatea să nu se văicărească însă cu ipocrizie: ea o înfulecă pe Minou Drouet, copila este victima ei și numai a ei. Victimă pentru împăcarea lui Dumnezeu, jertfită pentru lămurirea lumii,

pentru ca poezia, geniul și copilăria, într-un cuvînt *dezordinea*, să fie îmblînzite fără cheltuială prea mare, și ca adevărata revoltă, atunci cînd apare, să găsească locul ocupat în ziare, Minou Drouet este copilul-martir al adultului căruia îi lipsește luxul poetic, sechestrata sau kidnapata unui ordin conformist care reduce libertatea la geniu. Este fetița pe care cerșetoarea o împinge în față cînd, în spate, culcușul mizerabil este plin de bani. O lacrimă mică pentru Minou Drouet, un fior slab pentru poezie și iată-ne scăpați de Literatură.

Fotogenie electorală

Unii candidaţi la un loc de deputat îşi împodobesc prospectul electoral cu o fotografie. Aceasta înseamnă că i se atribuie fotografiei o putere de conversiune ce trebuie analizată. Mai întîi, efigia candidatului stabileşte o legătură personală între el şi alegători; candidatul nu supune judecăţii doar un program, el propune un climat fizic, un ansamblu de opţiuni cotidiene exprimate într-o morfologie, un veşmînt, o poză. Fotografia tinde astfel să restabilească baza paternalistă a alegerilor, natura lor „reprezentativă", dereglată de sistemul proporţional şi de domnia partidelor (dreapta pare că o foloseşte mai mult decît stînga). În măsura în care fotografia este elipsa limbajului şi condensare a unui întreg „inefabil" social, ea constituie o armă antiintelectuală, tinde să ascundă „politica" (adică un grup de probleme şi de soluţii) susţinînd în schimb un „mod de a fi", un statut socio-moral. Se ştie că această opoziţie este unul din miturile majore ale poujadismului (Poujade la Televiziune: *„Uitaţi-vă la mine: sînt ca voi"*).

Fotografia electorală este mai întîi de toate recunoaşterea unei profunzimi, a unui iraţional ce poate fi extins la politică. În fotografia candidatului, nu trec proiectele lui, ci mobilurile, toate circumstanţele familiale, mentale, chiar şi erotice, întregul stil de a fi al cărui produs şi totodată exemplu şi atracţie este.

Faptul manifest este că cei mai mulţi dintre candidaţii noştri oferă spre lectură în efigia lor o poziţie socială, confortul spectaculos al normelor familiale, juridice, religioase, proprietatea înnăscută asupra acelor bunuri burgheze cum ar fi de pildă slujba de duminică, xenofobia, friptura cu cartofi prăjiţi şi comicul ieftin, adică ceea ce se numeşte o ideologie. Folosirea fotografiei electorale presupune, firesc, o complicitate: fotografia este oglindă, propune spre lectură ceva familiar, cunoscut, propune alegătorului propria sa efigie, clarificată, lăudată, dusă cu superbie la starea de tip. De altfel, tocmai această majorare defineşte foarte exact fotogenia: alegătorul se află exprimat şi totodată eroizat, este îndemnat să se aleagă pe sine însuşi, să încarce mandatul pe care-l va da cu un adevărat transfer fizic: el dă delegaţie „rasei" sale.

Tipurile de delegaţie nu sînt foarte variate. Mai întîi, este cel al poziţiei sociale, al respectabilităţii, sangvină şi grasă (listele „naţionale"), sau fadă şi distinsă (listele M.R.P.). Un alt tip este cel al intelectualului (precizez că este vorba în aceste cazuri de tipuri „semnificate", nu de tipuri naturale); intelectualitatea ipocrită de la Rassemblement National, sau cea „pătrunzătoare" a candidatului comunist. În ambele cazuri, iconografia vrea să semnifice întîlnirea rară dintre o gîndire şi o voinţă, dintre o reflecţie şi o acţiune: de sub pleoapa puţin încreţită, scapă o privire ascuţită care parcă îşi trage puterea dintr-un frumos vis interior, fără a înceta totuşi să se aşeze pe obstacolele reale, ca şi cum candidatul exemplar ar trebui să lege aici idealismul social de empirismul burghez. Ultimul tip este pur şi simplu cel al „băiatului frumos", desemnat publicului de sănătatea şi virilitatea lui. Unii candidaţi folosesc cu mîndrie două tipuri în acelaşi timp: pe o parte a foii, unul este june prim, erou (în uniformă), şi, pe cealaltă, om în toată firea, cetăţean viril care-şi împinge în faţă draga lui familie. Căci,

cel mai adesea, tipul morfologic este ajutat de atribute foarte clare: candidat înconjurat de copiii săi (împopoţonaţi şi înzorzonaţi ca toţi copiii fotografiaţi în Franţa), tînăr paraşutist cu mînecile suflecate, ofiţer acoperit de decoraţii. Fotografia constituie în acest caz un adevărat şantaj al valorilor morale: patrie, armată, familie, onoare, luptă.

Convenţia fotografică este de altfel ea însăşi plină de semne. Poza din faţă accentuează realismul candidatului, mai ales dacă poartă ochelari de scrutare. Aici, totul exprimă pătrunderea, gravitatea, francheţea: viitorul deputat fixează duşmanul, obstacolul, „problema". Poza din trei sferturi, mai frecventă, sugerează tirania unui ideal: privirea se pierde nobil în viitor, nu înfruntă, ci domină şi însămînţează un altundeva de o pudică nedeterminare. Aproape toate cele trei sferturi sînt ascensionale, faţa este ridicată înspre o lumină supranaturală care o aspiră, o ridică în regiuni de o înaltă umanitate, candidatul atinge olimpul sentimentelor înălţătoare, unde orice contradicţie politică este rezolvată: pace şi război în Algeria, progres social şi beneficii patronale, învăţămînt „liber" şi subvenţii pentru cultivatorii de sfeclă de zahăr, dreapta şi stînga (opoziţie mereu „depăşită"!), toate acestea coexistă paşnic în acea privire gînditoare, fixată cu noblеţe asupra intereselor oculte ale Ordinului.

Continent pierdut

Un film, *Continent pierdut*, explică foarte bine mitul actual al exotismului. Este un mare documentar despre „Orient", al cărui pretext este o oarecare expediţie etnografică, de altfel vădit închipuită, ce are loc în Insulinda şi este făcută de trei italieni bărboşi. Filmul este euforic, totul este uşor, nevinovat. Exploratorii noştri sînt oameni de ispravă, care-şi petrec momentele de răgaz ca nişte copii: se joacă cu un ursuleţ-mascotă (mascota este nelipsită din orice expediţie: nu există film polar fără focă îmblînzită, nu există reportaj tropical fără maimuţă), sau varsă, zbenguindu-se, o farfurie cu spaghete pe puntea vaporului. Ceea ce înseamnă că aceşti buni etnologi nu-şi bat capul cu probleme istorice sau sociologice. Pătrunderea în Orient nu este niciodată pentru ei altceva decît un mic tur cu vaporul pe o mare de azur, într-un soare esenţial. Iar acest Orient, care astăzi a devenit centrul politic al lumii, este văzut aici turtit, lustruit şi colorat ca o carte poştală demodată.

Procedeul de irresposabilitate este limpede: colorarea lumii este întotdeauna un mijloc de a o nega (şi poate că acum ar trebui să ne apucăm de un proces al culorii în cinema). Lipsit de orice substanţă, împins în culoare, desincarnat prin însuşi luxul „imaginilor", Orientul este gata pentru operaţiunea de escamotare pe care i-o rezervă filmul. Între ursul-mascotă şi

spaghetele buclucaşe, etnologii noştri din studio vor postula fără nici o greutate un Orient formal exotic, în realitate profund asemănător cu Occidentul, cel puţin cu Occidentul spiritualist. Orientalii au religii speciale? Dacă doar de asta este vorba, variaţiile înseamnă prea puţin pe lîngă preţul profundei unităţi a idealismului. Astfel, fiecare rit este specializat şi totodată eternizat, promovat în rîndul spectacolului picant şi, în acelaşi timp, al simbolului para-creştin. Iar dacă budhismul nu este întrutotul creştin, ce importanţă are de vreme ce şi el are călugăriţe cărora li se rade părul (mare temă patetică a oricărei călugăriri), de vreme ce are călugări ce îngenunchează şi se spovedesc stareţului, de vreme ce, în sfîrşit, cum se întîmplă la Sevilla, credincioşii vin să acopere cu aur statuia zeului[1]. Este adevărat că întotdeauna „formele" sînt cele care subliniază mai bine identitatatea religiilor; dar, departe de a le demasca, aici, ele le întronează, le pun pe toate pe socoteala unei catolicităţi superioare.

Se ştie bine că sincretismul a fost întotdeauna una din marile tehnici de asimilare folosite de Biserică. În secolul al XVII-lea, în acelaşi Orient, ale cărui predispoziţii creştine ne sînt arătate de *Continent pierdut*, Iezuiţii au mers foarte departe cu ecumenismul formelor: este vorba de riturile malabare, de altminteri condamnate în cele din urmă de Papă. Este acelaşi *„totul se ascamănă"* pe care-l insinuează etnografii noştri: Orient şi Occident, totul este egal, nu există decît diferenţe de culoare, esenţialul – adică postularea veşnică a omului către

[1] Avem aici un frumos exemplu despre puterea mistificatoare a muzicii: toate scenele „buddhiste" sînt susţinute de un vag sirop muzical, un amestec de romanţă americană şi cîntec gregorian: este monodist (semn de monacalitate).

Dumnezeu – este identic, caracterul derizoriu şi contingent al geografiilor faţă de această natură umană, a cărei cheie nu este deţinută decît de creştinism. Chiar şi legendele, tot acest folclor „primitiv", a cărei straneitate se pare literalmente că ne este semnalată, nu au ca misiune decît ilustrarea „Naturii": riturile, faptele de cultură nu sînt niciodată puse în legătură cu o ordine istorică anumită, cu un statut economic sau social explicit, ci doar cu marile forme neutre ale locurilor comune cosmice (anotimpuri, furtuni, moarte etc.). Dacă este vorba de pescari, nu este nicidecum arătat modul de pescuit; ci, mai curînd, înecată în veşnicia unui apus de cromolitografie, o esenţă romantică de pescar, calificat nu ca un muncitor ce atîmă în tehnica şi în cîştigul său de o societate definită, ci mai curînd ca temă a unei condiţii eterne, omul în depărtare expus primejdiilor mării, nevasta plîngînd şi rugîndu-se acasă. La fel şi pentru refugiaţi care, la început, ne sînt arătaţi într-o lungă procesiune coborînd muntele: este, evident, inutil să-i situăm: sînt esenţe eterne de refugiaţi: este în *natura* Orientului să-i producă.

De fapt, exotismul îşi dezvăluie foarte bine aici justifcarea lui profundă, aceea de a nega orice situaţie a Istoriei. Atribuind realităţii orientale cîteva bune semne indigene, această realitate este ferită cu siguranţă de orice conţinut responsabil. Un pic de „situaţie", cea mai superficială cu putinţă, oferă alibiul necesar şi scuteşte de o situaţie mai profundă. Faţă de străin, Ordinul nu cunoaşte decît două conduite, ambele de mutilare: ori îl recunoaşte ca marionetă, ori îl dezamorsează ca simplă reflectare a Occidentului. Oricum, esenţial este să i se elimine istoria. Vedem deci că „frumoasele imagini" din *Continent pierdut* nu pot fi inocente: să *pierzi* continentul care s-a regăsit la Bandung nu poate fi ceva inocent.

Astrologie

Se pare că, în Franța, bugetul anual al „vrăjitoriei" este de aproximativ trei sute de miliarde de franci. Merită deci osteneala să aruncăm o privire asupra săptămînii astrologice dintr-un săptămînal ca *Elle*, de exemplu. Spre deosebire de ceea ce ne-am putea aștepta, nu se găsește nici un fel de lume onirică, ci mai curînd o descriere strict realistă a unui anumit mediu social, cel al cititoarelor revistei. Cu alte cuvinte, astrologia nu este nicidecum – cel puțin aici – deschiderea către vis, ea este oglindă pură, pură instituire a realității.

Rubricile principale ale destinului (*Norocul, În afara casei, În casă, Inima dvs.*) reproduc scrupulos ritmul total al vieții laborioase. Unitatea acestei vieți este săptămîna, în care „norocul" desemnează o zi sau două. „Norocul" este, aici, exclusivitatea interiorității, a „dispoziției": ea este semnul trăit al duratei, singura categorie prin care timpul subiectiv se exprimă și se eliberează. În rest, astrele nu cunosc nimic altceva decît un program: *În afara casei* este programul profesional, cele șase zile ale săptămînii, cele șapte ore pe zi de birou sau de magazin. *În casă* este masa de seară, bucățica de seară dinainte de culcare. *Inima dvs.* este întîlnirea la ieșirea de la lucru sau aventura de Duminică. Însă între aceste „domenii", nici o comunicare: nimic ce, de la un program la altul, ar putea sugera ideea unei

alienări totale; închisorile sînt alăturate, se înlocuiesc unele pe altele, dar nu se molipsesc. Astrele nu postulează niciodată o răsturnare a ordinii, ele înrîuresc pe termen scurt, respectînd statutul social și programele patronilor.

Aici, „munca" este cea a angajaților, dactilografe sau vînzătoare; microgrupul din jurul cititoarei este, aproape fatal, cel de la birou sau de la magazin. Variațiile propuse, sau mai curînd impuse de către astre (căci astrologia aceasta este o teoloagă prudentă, ea nu exclude liberul-arbitru), sînt slabe, ele nu tind niciodată să răstoarne o viață: apăsarea destinului se exercită numai asupra sentimentului față de muncă, enervare sau ușurință, rîvnă sau lene, mici schimbări, vagi promovări, acreală față de colegi sau relații de complicitate, și, mai ales, oboseală, astrele prescriind cu multă stăruință și înțelepciune să dormim mai mult, tot mai mult.

Căminul este dominat de probleme de dispoziție, de ostilitate sau de încredere în cei din jur; este vorba foarte adesea de un cămin de femei, unde relația cea mai importantă este cea dintre mamă și fiică. Casa mic-burgheză este prezentă aici întocmai ca în realitate, cu vizitele „familiei", deosebită de altfel de „rudele prin alianță", pentru care stelele nu par să aibă cine știe ce preț. Acest anturaj pare aproape exclusiv familial, sînt puține aluzii la prieteni, lumea mic-burgheză este, în esență, alcătuită din rude și din colegi, ea nu comportă crize relaționale adevărate, doar mici înfruntări de toane și de vanitate. Dragostea este cea din Curierul Inimii; este un domeniu aparte, cel al „treburilor" sentimentale. Dar, ca și în tranzacția comercială, dragostea cunoaște aici „începuturi promițătoare", „decepții" și „alegeri proaste": într-o săptămînă, admiratorii se împuținează, o indiscreție, o gelozie fără temei. Cerul sentimental nu se deschide într-adevăr mare decît în fața „soluției atît de dorite", căsătoria: și mai trebuie, pe deasupra, ca aceasta să fie și „potrivită".

O singură trăsătură idealizează toată această lume astrală, foarte concretă de altfel, faptul că niciodată nu este vorba de bani. Omenirea astrologică trăiește din salariul ei lunar: este cît este, nu se vorbește niciodată de el, de vreme ce permite „viața". Viață pe care astrele mai mult o descriu decît o prevestesc; viitorul este rareori pomenit, iar prezicerea este mereu neutralizată de oscilația posibilităților: dacă sînt eșecuri, ele nu vor fi mari, dacă sînt chipuri mohorîte, buna dumneavoastră dispoziție le va descreți, relații plictisitoare, se vor dovedi utile etc.; și dacă starea dumneavoastră generală trebuie să se îmbunătățească, lucrul se va întîmpla după un tratament general pe care îl veți fi urmat, sau poate și datorită lipsei oricărui tratament *(sic)*.

Astrele sînt morale, ele acceptă să fie modificate de către virtute: curajul, răbdarea, buna dispoziție, stăpînirea de sine sînt întotdeauna cerute față de decepțiile anunțate cu sfială. Iar paradoxul este că acest univers al determinismului pur este numaidecît îmblînzit de libertatea caracterului: astrologia este în primul rînd o școală a voinței. Totuși, chiar dacă rezultatele sînt mistificare pură, chiar dacă problemele de conduită sînt escamotate, ea rămîne instituire a realului în fața conștiinței cititoarelor ei: astrologia nu este cale de evaziune, ci evidență realistă a condițiilor de viață ale angajatei, ale vînzătoarei.

La ce poate oare sluji această descriere pură, de vreme ce nu pare să comporte vreo compensație onirică? Slujește la exorcizarea realului numindu-l. În această situație, ea se numără printre toate încercările de semi-alienare (sau de semi-eliberare) care urmăresc să obiectiveze realul, fără a ajunge însă pînă la demistificarea lui. Este bine cunoscută cel puțin una dintre aceste tentative nominaliste: Literatura, care, în formele ei degradate, nu poate ajunge dincolo de numirea trăirii: astrologia și Literatura au aceeași sarcină de instituire „întîrziată" a realului: astrologia este Literatura lumii mic-burgheze.

Arta vocală burgheză

Ar părea o necuviință să-i dau cu lecții unui excelent bariton, Gérard Souzay, însă un disc pe care acest cîntăreț a înregistrat cîteva melodii de Fauré îmi pare a ilustra o întreagă mitologie unde se regăsesc principalele semne ale artei burgheze. Această artă este esențialmente *de semnalare*, ea impune neobosit nu emoția ci semnele emoției. Așa face și Gérard Souzay: avînd, de exemplu, de cîntat o *tristețe cumplită*, el nu se mulțumește nici cu simplul conținut semantic al acestor cuvinte, nici cu linia muzicală care le susține: îi mai trebuie și dramatizarea foneticii cumplitului, suspendarea, apoi explodarea dublei fricative, dezlănțuirea nenorocirii în însăși substanța literei; toată lumea știe că avem de a face cu chinuri cu adevărat îngrozitoare. Din păcate, acest pleonasm de intenții înăbușă și cuvîntul și muzica, și mai ales joncțiunea lor, care este însuși obiectul artei vocale. În muzică, se întîmplă ceea ce se întîmplă și în alte arte, inclusiv în literatură: forma cea mai înaltă a expresiei artistice este de partea literalității, adică, în definitiv, de partea unei anumite algebre: trebuie ca orice formă să tindă către abstracție, ceea ce, se știe, nu se opune nicidecum senzualității.

Și este tocmai ceea ce refuză arta burgheză; ea vrea întotdeauna să-și ia consumatorii drept niște naivi cărora trebuie

să le mesteci munca şi supraindica intenţia, ca nu cumva să nu fie îndeajuns pricepută (însă arta este şi ambiguitate, ca îşi contrazice, într-un sens, propriul mesaj, muzica îndeosebi, căci ea nu este niciodată, întrutotul, tristă sau veselă). Sublinierea cuvîntului prin reliefarea abuzivă a foneticii, dorind ca guturala *puternică* a cuvîntului să fie cazmaua care muşcă pămîntul, şi dentala din *piept* blîndeţea care pătrunde, înseamnă să practici o literalitate de intenţie, nu de descriere, să stabileşti corespondenţe abuzive. Trebuie de altfel să amintim aici că spiritul melodramatic, prezent în interpretarea lui Gérard Souzay, este una din achiziţiile istorice ale burgheziei: regăsim aceeaşi suprasarcină de intenţii în arta actorilor noştri tradiţionali, care sînt, se ştie, actori formaţi de burghezie şi pentru ea.

Acest soi de pointilism fonetic, care dă fiecărei litere o importanţă necuvenită, atinge uneori absurdul: este o *solemnitate* caraghioasă, cea care ţine la dublarea lui *n* în *solennel*, şi o *fericire* (fr. *bonheur*) cam greţoasă, cea care ne este semnificată prin emfaza iniţială care expulzează *fericirea* din gură aşa cum scuipi un sîmbure. De altfel, aici regăsim o constantă mitologică despre care am mai pomenit cînd a fost vorba de poezie: conceperea artei ca o adunare de amănunte puse laolaltă, adică pe deplin semnificative: perfecţiunea pointilistă a lui Gérard Souzay este perfect echivalentă cu preferinţa micuţei Minou Drouet pentru metafora amănuntului, sau cu costumele păsărilor lui Chanteclerc, făcute (1910) din pene lipite una cîte una. În arta aceasta, există o intimidare prin amănunt, aflată bineînţeles în partea opusă realismului, de vreme ce realismul presupune o tipizare, adică o prezentă a structurii, deci a duratei.

Această artă analitică este sortită eşecului mai ales în muzică, al cărei adevăr nu poate fi niciodată decît de ordin respiratoriu, prozodic şi nu fonetic. Astfel, frazările lui Gérard Souzay sînt distruse tot timpul de expresia excesivă a unui

cuvînt, însărcinat, cu stîngăcie, să inoculeze un ordin intelectual parazit în învelişul dintr-o bucată al cîntecului. Se pare că, aici, atingem o dificultate majoră a execuţiei muzicale: nuanţa trebuie scoasă dintr-o zonă interioară a muzicii, în nici un caz ea nu trebuie impusă din afară ca un semn pur intelectiv: există un adevăr senzual al muzicii, adevăr suficient, care nu suportă să fie stingherit de o *expresie*. Iată de ce interpretarea unor excelenţi virtuozi ne lasă atît de des nesatisfăcuţi: cu un *rubato*, prea spectaculos, rod al unui efort vizibil către semnificaţie, se distruge un organism ce conţine cu mare grijă într-însul propriul mesaj. Unii amatori, sau mai bine, unii profesionişti care au ştiut regăsi ceea ce s-ar putea numi litera totală a textului muzical, ca Panzéra pentru cîntec, sau Lipatti pentru pian, reuşesc să nu adauge muzicii nici o *intenţie:* ei nu se aferează oficios în jurul fiecărui amănunt, spre deosebire de arta burgheză, care este întotdeauna indiscretă. Ei au încredere în materia imediat definitivă a muzicii.

Plasticul

În pofida numelor sale de cioban grec (Polistiren, Fenoplast, Polivinil, Polietilenă), plasticul, ale cărui produse au fost adunate de curînd într-o expoziție, este în esență o substanță alchimică. La intrarea în stand, publicul așteaptă mult la coadă ca să vadă cum se face operația magică prin excelență: convertirea materiei; o mașină ideală, tubulară și oblongă (formă potrivită pentru a manifesta secretul unui itinerar), trage fără efort, dintr-o grămadă de cristale verzui, niște coșulețe strălucitoare și cu striuri. De o parte, materia brută, telurică, iar de alta, obiectul finit, omenesc; și, între aceste două extreme, nimic; nimic decît un traseu, de-abia supravegheat de un funcționar cu șapcă, jumătate zeu, jumătate robot.

Astfel, mai mult decît o substanță, plasticul este însăși ideea transformării infinite, el este, așa cum o indică numele lui popular, ubicuitatea devenită vizibilă: de altfel, prin aceasta, plasticul este o materie miraculoasă: miracolul este întotdeauna o conversiune bruscă a naturii. Plasticul rămîne impregnat de această trecere bruscă; este mai mult urmă a unei mișcări decît obiect.

Și fiindcă această mișcare, aici, este aproape infinită, transformînd cristalele originare într-o mulțime de obiecte din ce în ce mai suprinzătoare, plasticul este de fapt un spectacol

ce trebuie descifrat: însuși spectacolul rezultatelor sale. În fața oricărei forme terminale (valiză, perie, caroserie de automobil, jucărie, stofă, țeavă, lighean sau hîrtie), mintea stabilește mereu materia primă ca un rebus. Ceea ce înseamnă că posibilitatea de schimbare a plasticului este totală: el poate forma atît căldări cît și bijuterii. Iar aceasta explică mișcarea perpetuă, visul omului în fața legăturilor pe care le surprinde între singularul originii și pluralul efectelor, mișcare de altminteri fericită, de vreme ce omul își măsoară puterea după dimensiunile transformărilor, însuși itinerarul plasticului provocîndu-i euforia unei minunate aluneări de-a lungul Naturii.

Însă prețul acestei reușite constă în faptul că plasticul, sublimat ca mișcare, aproape că nu există ca substanță. Constituția lui este negativă: nici dur nici profund, el trebuie să se mulțumească cu o calitate substanțială neutră, în ciuda avantajelor sale utilitare: *rezistența*, stare ce presupune simpla suspendare a unui abandon. În ordinea poetică a marilor substanțe, plasticul este un material defavorizat, pierdut între moliciunea cauciucului și duritatea plată a metalului: el nu realizează nici unul din produsele adevărate din ordinul mineral, spumă, fibră, strat. Este o substanță *tăiată*: în orice stare s-ar afla, plasticul parcă ar fi un precipitat, ceva tulbure, ca o smîntînă întărită, o neputință de a atinge vreodată netezimea triumfătoare a Naturii. Însă ceea ce îl trădează cel mai mult este sunetul pe care-l face, gol și plat în același timp; acest sunet îl strică, după cum îl strică și culorile, căci pare să nu le fixeze decît pe cele mai chimice: din galben, din roșu și din verde, el nu reține decît starea agresivă, nefolosindu-se de ele decît ca de un nume, în stare să afișeze doar concepte de culori.

Moda plasticului subliniază o evoluție în mitul *imitației*. Se știe că *imitația* este, istoric vorbind, o practică burgheză (primele falsuri vestimentare datează de la începuturile

capitalismului); dar, pînă acum, *imitaţia* făcea parte dintr-o lume a aparenţei, nu a uzajului; urmărea să reproducă la preţuri mai mici substanţele cele mai rare, diamantul, mătasea, blana, argintul, toată strălucirea luxului lumii. Plasticul făcut guler este o substanţă menajeră. Este cea dintîi materie fermecată care încuviinţează prozaismul, dar o face întrucît acest prozaism este pentru el o raţiune triumfătoare de a exista: pentru prima dată, artificialul ţinteşte către ceea ce este comun, nu către ceea ce este rar. Şi, totodată, funcţia ancestrală a naturii este modificată: ea nu mai este Ideea, Substanţa pură ce trebuie găsită sau imitată: o materie artificială, mai fecundă decît toate zăcămintele din lume, o va înlocui, va hotărî însăşi inventarea formelor. Un obiect luxos rămîne mereu legat de pămînt, el aminteşte mereu, cu afectare, originea lui minerală sau animală, tema naturală faţă de care el nu este decît o actualitate. Plasticul este afundat cu totul în utilizare: pînă la urmă, se vor inventa obiecte pentru plăcerea de a le folosi. Ierarhia substanţelor este abolită: una singură le înlocuieşte pe toate: lumea întreagă *poate* fi de plastic, ba chiar şi viaţa, de vreme ce se pare că s-a început fabricarea aortelor din plastic.

Marea familie a oamenilor

La Paris, a fost prezentată o mare expoziţie de fotografii cu scopul de a arăta universalitatea gesturilor omeneşti în viaţa cotidiană a tuturor ţărilor din lume: naşterea, moartea, munca, jocurile, cunoaşterea impun pretutindeni aceleaşi mişcări: există o familie a Omului.

The Family of Man, cel puţin aşa este titlul original al acestei expoziţii care ne-a sosit din Statele Unite. Francezii au tradus: *La Grande Famille des Hommes (Marea Familie a Oamenilor)*. Astfel, ceea ce, la început, putea trece drept o expresie de ordin zoologic, care reţinea din similitudinea comportamentelor pur şi simplu unitatea unei specii, aici este foarte mult moralizat, sentimentalizat. Iată-ne aşadar trimişi numaidecît la acel mit ambiguu al „comunităţii" umane al cărui alibi hrăneşte o întreagă parte din umanismul nostru.

Mitul acesta funcţionează în doi timpi: se stabileşte mai întîi diferenţa dintre morfologiile umane, se exagerează exotismul, sînt manifestate varietăţile nesfîrşite ale speţei, diversitatea pieilor, a craniilor şi a obiceiurilor, imaginea lumii este diversificată după bunul plac. Apoi, din acest pluralism, se scoate o unitate: omul se naşte, munceşte, rîde şi moare pretutindeni în acelaşi fel; şi dacă în aceste acte mai subzistă vreo particularitate etnică, se lasă cel puţin de înţeles că există în

fondul fiecăruia din ei o „natură" identică, diversitatea lor nefiind decît formală, ca nu dezminte existența unei matrice comune. Aceasta înseamnă evident postularea unei esențe umane, și iată că Dumnezeu este introdus din nou în Expoziția noastră: diversitatea oamenilor vădește puterea, bogăția lui; unitatea gesturilor lor demonstrează voința lui. De toate acestea ne încredințează prospectul de prezentare, care ne spune, cu pana lui André Chamson, că *„această privire asupra condiției umane seamănă de bună seamă întrucîtva cu privirea binevoitoare a lui Dumnezeu asupra derizoriului și sublimului nostru mușuroi de furnici"*.

Scopul spiritualist este accentuat de citatele ce însoțesc fiecare capitol al Expoziției: aceste citate sînt adesea proverbe „primitive", versete din Vechiul Testament; ele definesc, toate, o înțelepciune eternă, un ordin de afirmații evadat din Istorie: *„Pămîntul este o mamă ce nu piere niciodată. Să mănînci pîine și sare și să spui adevărul* etc."; este domnia adevărurilor gnomice, joncțiunea vîrstelor omenirii, în gradul cel mai neutru al idetității lor, acolo unde evidența truismului nu mai are valoare decît în sînul unui limbaj pur „poetic". Totul aici, conținut și fotogenie a imaginilor, discurs care le justifică, urmărește suprimarea greutății hotărîtoare a Istoriei: sîntem reținuți la suprafața unei identități, împiedicați chiar de sentimentalitate să pătrundem în acea zonă ulterioară a conduitelor umane, acolo unde alienarea istorică introduce aceste „diferențe" pe care noi le vom numi aici pur și simplu „nedreptăți".

Acest mit al „condiției" umane se sprijină pe o foarte veche mistificare, aceea de a pune întotdeauna Natura la baza Istoriei. Orice umanism clasic postulează că, dacă se zgîrie puțin istoria oamenilor, relativitatea instituțiilor lor, sau diversitatea superficială a pielii lor (dar de ce nu i-am întreba pe părinții lui Emmet Till, tînărul negru asasinat de către albi, ce

gîndesc ei despre *marea familie a Oamenilor?*), se ajunge foarte repede la tuful profund al unei naturi omenești universale. Umanismul progresist, dimpotrivă, trebuie mereu să se gîndească să inverseze termenii acestei foarte vechi imposturi, să curețe necontenit natura la suprafață, „legile" și „limitele" ei, pentru a descoperi Istoria și a stabili în sfîrșit că Natura ea însăși este istorică.

Exemple? Păi să le luăm chiar pe cele din Expoziția noastră. Nașterea, moartea? Da, sînt fapte de natură, fapte universale. Dar dacă le lipsim de Istorie, nu mai este nimic de spus despre ele, comentariul devine pur tautologic: aici, eșecul fotografiei mi se pare flagrant: din *repovestirea* morții sau a nașterii nu se învață literalmente nimic. Pentru ca aceste fapte naturale să ajungă la un limbaj adevărat, ele trebuie introduse într-un ordin al cunoașterii, adică să se postuleze că ele pot fi transformate, naturalitatea lor poate fi supusă criticii noastre de oameni. Căci oricît ar fi de universale, ele sînt semnele unei scrieturi istorice. Copilul, fără îndoială, se naște *mereu*, însă, în volumul general al problemei umane, ce importanță are „esența" acestui gest pe lîngă prețul modurilor lui de a fi, care sînt perfect istorice? Expozițiile ar trebui să ne spună dacă un copil se naște bine sau rău, dacă mama suferă aducîndu-l pe lume, dacă este sau nu atins de mortalitate, dacă are acces la o formă sau alta de viitor, nu să ne vorbească despre o eternă lirică a nașterii. La fel și pentru moarte: chiar trebuie să-i cîntăm întruna esența, riscînd astfel să uităm că putem încă foarte mult împotriva ei? Puterea aceasta, deocamdată foarte tînără, prea tînără, trebuie slăvită, nu identitatea sterilă a morții „naturale".

Ce să spunem despre muncă? Expoziția o plasează printre marile fapte universale, la rînd cu nașterea și cu moartea, ca și cum ar fi vorba în mod vădit de același ordin de fatalitate.

Chiar dacă este un fapt ancestral, munca rămîne totuşi un fapt perfect istoric; mai întîi, foarte evident, în modurile, mobilurile, scopurile şi avantajele sale, încît nu va fi niciodată loial să confundăm într-o identitate pur gestuală muncitorul colonial cu cel occidental (să-i întrebăm şi pe muncitorii nord-africani de la Goutte d'Or ce gîndesc despre *Marea Familie a Oamenilor*). Şi apoi, în însăşi fatalitatea ei: ştim bine că munca este „naturală" în măsura în care este „profitabilă", şi că, modificînd fatalitatea profitului, vom modifica poate cîndva fatalitatea muncii. Despre această muncă, pe de-a-ntregul istorificată, ar trebui să ni se vorbească, nu despre o veşnică estetică a gesturilor laborioase.

Prin urmare, mă tem foarte mult ca justificarea finală a acestui adamism să nu fie cumva nevoia de a da imobilităţii lumii garanţia unei „înţelepciuni" şi a unei „lirici" care nu eternizează gesturile omului decît pentru a le neutraliza mai bine.

La muzic-hall

Timpul teatrului, oricare ar fi el, este întotdeauna legat. Cel al muzic-hallului este, prin definiţie, întrerupt; este un timp imediat. Aici se află sensul *varietăţii:* timpul scenic să fie un timp just, real, sideral, timpul lucrului însuşi, nu cel al previziunii sale (tragedia), sau al revizuirii (epopeea). Avantajul acestui timp literal este acela că el poate sluji mai bine ca oricare altul gestul, întrucît, fapt foarte evident, gestul nu există ca spectacol decît din momentul cînd timpul este întrerupt (aceasta se vede foarte bine în pictura istorică, unde gestul surprins al personajului, ceea ce am numit în altă parte *numen*, suspendă durata). În fond, varietatea nu este o simplă tehnică de distracţie, ea este o condiţie a artificiului (în sensul baudelairian al termenului). Estetica proprie muzic-hallului înseamnă scoaterea gestului din carnea dulceagă a duratei, prezentarea lui într-o stare superlativă, definitivă, transformarea lui într-o vizualitate pură, desprinderea lui de orice cauză, epuizarea lui ca spectacol şi nu ca semnificaţie. Obiecte (de jongler) şi gesturi (de acrobat), curăţate de timp (adică de un pathos şi totodată de un logos), strălucesc ca nişte artificii pure, care amintesc precizia rece a viziunilor baudelairiene provocate de haşiş, ale unei lumi într-adevăr purificate de orice spiritualitate tocmai fiindcă a renunţat la timp.

Totul este aşadar făcut, în muzic-hall, pentru a pregăti o adevărată promovare a obiectului şi a gestului (ceea ce în Occidentul modern nu se poate face decît împotriva spectacolelor psihologice, şi mai cu seamă împotriva teatrului). Un număr de muzic-hall este aproape întotdeauna alcătuit dintr-un gest şi dintr-un material: patinatori şi trambulina lor lăcuită, corpuri de acrobaţi schimbate unele cu altele, dansatori şi antipodişti (mărturisesc marea mea predilecţie pentru aceste numere de antipodişti, deoarece aici corpul este obiectivizat *pe nesimţite*: nu este obiect dur şi catapultat ca în acrobaţia pură, ci mai curînd substanţă moale şi densă, aptă pentru mişcări foarte scurte), sculptori humorişti şi pastele lor multicolore, prestidigitatori păscînd hîrtie, mătase, ţigări, şi alunecările lor de ceasuri, de portofele etc. Or, gestul şi obiectul său sînt materiile naturale ale unei valori ce nu a avut acces la scenă decît prin muzic-hall (sau circ), acesta fiind Muncă. Muzic-hallul, cel puţin în partea lui *variată* (deoarece cîntecul, adică vedeta americană, ţine de altă mitologie), muzic-hallul este forma estetică a muncii. Fiecare număr se prezintă aici fie ca exerciţiu, fie ca produs al unei osteneli: uneori actul (cel al jonglerului, al acrobatului, al mimului) apare ca sumă finală a unei nopţi de antrenament, alteori este recreat în întregime *ab origine* în faţa publicului. Oricum, se produce un eveniment nou, iar acest eveniment este alcătuit de către perfecţiunea fragilă a unui efort. Sau, mai curînd, artificiu mai subtil, efortul este perceput la vîrful lui, în acel moment aproape imposibil cînd se va cufunda în perfecţiunea împlinirii, fără să fi părăsit totuşi complet riscul eşecului său. La muzic-hall, totul este *aproape* dobîndit; însă tocmai acest *aproape* constituie spectacolul, păstrîndu-i, în ciuda emfazei, virtutea muncii. De aceea, spectacolul de muzic-hall ne înfăţişează nu rezultatul actului, ci modul lui de a fi, subţirimea suprafeţei sale reuşite. Este vorba de un mod de a face posibilă o stare contradictorie a istoriei omeneşti: în gestul artistului sînt vizibile, în acelaşi timp, musculatura grosolană a unei munci anevoioase, ca trecut, şi netezimea aeriană a unui act lesne de înfăptuit, ieşit dintr-un cer fermecat: în ambele cazuri, muzic-hallul este munca omenească memorializată şi sublimată: primejdia şi efortul sînt semnificate în acelaşi timp cu subsumarea lor de către rîs sau graţie.

Muzic-hallul are nevoie, firesc, de o feerie profundă care să înlăture, de pe trudă, orice asperitate, nelăsîndu-i decît epura. Acolo domnesc bulele strălucitoare, bastoanele uşoare, mobila tubulară, mătăsurile chimice, alburile scrîşnitoare şi măciucile scînteictoare; luxul vizual afişează aici *facilitatea*, depusă în limpezimea substanţelor şi coerenţa gesturilor: uneori, omul este suport vertical, arbore în lungul căruia alunecă o femeie-tulpină; alteori, împărtăşită de întreaga sală, este cenestezia elanului, a greutăţii, nu învinsă, ci sublimată de salt. În această lume metalizată, apar vechi mituri de germinare, dînd acestei reprezentări a muncii garanţia unor foarte vechi mişcări naturale, natura fiind întotdeauna imaginea continuului, adică, la urma urmei, a facilităţii.

Toată această magie musculară a muzic-hallului este esenţialmente urbană: nu degeaba muzic-hallul este ceva anglo-saxon, născut în lumea aglomeraţiilor urbane brute şi a marilor mituri quakeriste ale muncii: promovarea obiectelor, a metalelor şi a gesturilor visate, sublimarea muncii prin dispariţia ei magică, şi nu prin consacrare, ca în folclorul rural, toate acestea fac parte din artificiul oraşelor. Oraşul respinge ideea de natură informă, el reduce spaţiul la un continuu de obiecte solide, strălucitoare, *produse*, cărora actul artistului le dă statutul prestigios al unei gîndiri foarte omeneşti: munca, mai cu seamă

mitificată, face materia fericită, deoarece, spectaculos, ea pare să o gîndească: metalificate, zvîrlite, prinse din nou, mînuite, întreg luminos de mişcări, în dialog permanent cu gestul, obiectele îşi pierd aici sinistra încăpăţînare a absurdităţii lor: artificiale şi ustensile, pentru o clipă, ele nu mai *plictisesc*.

Doamna cu Camelii

Se mai joacă încă, nu ştiu unde în lume, *Doamna cu Camelii* (iar acum cîtăva vreme era jucată şi la Paris). Acest succes trebuie să atragă atenţia asupra unei mitologii a Iubirii, care pe semne mai durează şi acum, deoarece alienarea tinerei Marguerite Gautier în faţa clasei stăpînilor nu este fundamental diferită de cea a micilor burgheze din zilele noastre, într-o lume la fel de clasificată.

Or, de fapt, mitul central al *Doamnei cu Camelii* nu este Iubirea, ci Recunoaşterea. Marguerite iubeşte ca să fie recunoscută, şi atunci pasiunea ei (în sens mai curînd etimologic decît sentimental) vine în întregime de la altul. Armand (fiul unui financiar) reprezintă iubirea clasică, burgheză, moştenită de la cultura esenţialistă şi care se va prelungi în analizele lui Proust: este o iubire segregatică, cea a proprietarului care-şi ia prada; iubire interiorizată care nu recunoaşte lumea decît cu intermitenţe şi întotdeauna cu un sentiment de frustrare, ca şi cum, întotdeauna, lumea n-ar fi decît ameninţarea unui furt (gelozii, certuri, decepţii, nelinişti, rupturi, toane etc.). Iubirea Margueritei este cu totul altceva. Mai întîi, Marguerite a fost mişcată simţind că este *recunoscută* de Armand şi, după aceea, pasiunea nu a fost pentru ea decît solicitarea permanentă a acestei recunoaşteri; de aceea sacrificiul pe care consimte să-l facă la

cererea Dlui Duval renunțînd la Armand nu este nicidecum moral (în ciuda frazeologiei), ci existențial; nu este decît urmarea logică a postulatului recunoașterii, un mijloc superior (mult deasupra iubirii) de a fi recunoscută de către lumea stăpînilor. Iar dacă Marguerite își ascunde sacrificiul și îi dă masca cinismului, aceasta nu se întîmplă poate decît în momentul cînd argumentul devine cu adevărat Literatură: privirea-ce-recunoaște a burghezilor este lăsată aici pe seama cititorului care, la rîndul său, o *recunoaște* pe Marguerite chiar și în decepția iubitului ei.

Aceasta înseamnă că neînțelegerile care ajută intriga să avanseze nu sînt de ordin psihologic (chiar dacă, abuziv, limbajul este psihologic): Armand și Marguerite nu sînt din aceeași lume socială și nu poate fi vorba între ei nici de tragedie raciniană nici de marivaudaj. Conflictul este exterior: nu avem de a face cu o aceeași pasiune împărțită împotriva ei înșiși, ci cu două pasiuni de natură diferită, deoarece ele provin din locuri diferite ale societății. Pasiunea lui Armand, de tip burghez, apropriativ, este prin definiție uciderea celuilalt; iar pasiunea Margueritei nu poate încununa efortul ei de a fi recunoscută decît printr-un sacrificiu care, la rîndul lui, va constitui uciderea indirectă a pasiunii lui Armand. Simpla disparitate socială, continuată și amplificată de două ideologii amoroase, nu poate deci să producă aici decît o iubire imposibilă, imposibilitate al cărei simbol algebric este moartea Margueritei (oricît de siropoasă este ea pe scenă).

Diferența iubirilor provine evident dintr-o diferență de lucidități: Armand trăiește într-o esență și o eternitate de dragoste, Marguerite trăiește în conștiința alienării ei, nu trăiește decît în ea: se știe și, într-un sens, se *vrea* curtezană. Iar propriile ei conduite de adaptare sînt, și ele, pe de-a-ntregul, conduite de recunoaștere: uneori își asumă excesiv propria ei legendă,

se afundă în vîrtejul clasic al vieții de curtezană (asemenea acelor pederaști care se asumă afișîndu-se), alteori ea anunță o putere de depășire ce urmărește nu atît recunoașterea unei virtuți „naturale", cît un devotament de condiție, ca și cum sacrificiul ei ar avea funcția să manifeste nu uciderea curtezanei care este ea, ci dimpotrivă, să afișeze o curtezană superlativă, îmbunătățită, fără a pierde ceva din ea însăși, cu un sentiment burghez elevat.

Vedem astfel cum se precizează conținutul mitic al acestei iubiri, arhetip al sentimentalității mic-burgheze. Este o stare foarte specială a mitului, definit de o semi-luciditate, sau, ca să fiu mai exact, o luciditate parazită (aceeași pe care am semnalat-o în realul astrologic). Marguerite își *cunoaște* alienarea, adică vede realul ca o alienare. Însă ea prelungește această cunoaștere prin purtări de pură servilitate: ori joacă personajul pe care stăpînii îl așteaptă de la ea, ori încearcă să ajungă la o *valoare* din interiorul aceleiași lumi a stăpînilor. În ambele cazuri, Marguerite nu este nimic mai mult decît o luciditate alienată: vede că suferă, dar nu-și închipuie vreun leac altfel decît ca parazit la propria ei suferință: ea se știe obiect, dar nu-și vede altă menire decît aceea de a mobila muzeul stăpînilor. În ciuda grotescului subiectului, un personaj ca acesta nu este lipsit de o anumită bogăție dramatică: nu este, de bună seamă, nici tragic (fatalitatea care apasă asupra Margueritei este socială, nu metafizică), nici comic (purtarea Margueritei este determinată de condiția, nu de esența ei) și, bineînțeles, nici revoluționar (Marguerite nu-și critică în nici un fel alienarea). I-ar trebui însă foarte puțin ca să ajungă la statutul personajului brechtian, obiect alienat, dar sursă de critică. Personajul Marguerite Gautier rămîne – iremediabil – departe de personajul brechtian prin pozitivitatea lui: Marguerite Gautier, „înduioșătoare" prin tuberculoza de care suferă și

frazele frumoase pe care le spune, îşi prinde publicul, îi comunică orbirea ei: derizoriu de proastă, ea ar fi deschis ochii micburghezi. Flecară şi nobilă, într-un cuvînt, „serioasă", ea nu face decît să-i adoarmă.

Poujade şi intelectualii

Cine sînt intelectualii pentru Poujade? Cu deosebire „profesorii" (*„sorbonarzi, vajnici pedagogi, intelectuali de capitală de plasă"*) şi tehnicienii (*„tehnocraţi, politehnicieni, polivalenţi sau polihoţi* – fr. „polyvoleurs"). Se poate ca, la origine, severitatea lui Poujade la adresa intelectualilor să fie întemeiată pe o simplă ranchiună fiscală: „profesorul" este un profitor; mai întîi, fiindcă este un salariat (*„Dragul meu Pierrot, nu-ţi dădeai seama cît erai de fericit pe vremea cînd erai salariat*[1]"; şi apoi, fiindcă nu declară fiscului lecţiile particulare pe care le dă. Tehnicianul este un sadic: sub forma urîtă de toţi a controlorului, el chinuie contribuabilul. Dar cum poujadismul a încercat numaidecît să-şi construiască marile lui arhetipuri, intelectualul a fost repede transferat din categoria fiscală în cea a miturilor.

Ca orice făptură mitică, intelectualul ţine de o temă generală, de o substanţă: *aerul*, adică (deşi este o identitate prea puţin ştiinţifică) *vidul*. Superior, intelectualul planează, el nu se „lipeşte" pe realitate (realitatea este evident pămîntul, mitul ambiguu care înseamnă rasa, ruralitatea, provincia, bunul simţ,

[1] Cele mai multe citate provin din cartea lui Poujade, *J'ai choisi le combat (Am ales lupta)*.

obscurul nenumărabil etc.). Un patron de restaurant care primește în mod regulat intelectuali îi numește *„elicoptere"*, imagine depreciativă care retrage zborului puterea virilă a avionului: intelectualul se desprinde de real, dar rămîne în aer, pe loc, învîrtindu-se în cerc; ascensiunea lui este jalnică, la fel de departe atît de marele cer religios cît și de pămîntul solid al bunului simț. Nu are *„rădăcini"* în inima națiunii. Intelectualii nu sînt nici idealiști, nici realiști, sînt niște ființe posomorîte, „abrutizate". Altitudinea lor exactă este cea a *norului*, vechi cîntec aristofanesc (pe vremea aceea, intelectualul era Socrate). Suspendați în vidul superior, intelectualii sînt toți umpluți cu nori, ei sînt *„toba care sună, plină fiind cu vînt"*: se vede apărînd aici fundamentul inevitabil al oricărui anti-intelectualism: suspiciunea limbajului, reducerea oricărui cuvînt potrivnic la un zgomot, așa cum se întîmplă întotdeauna în polemicile micburgheze, care constă în demascarea la altul a unei infirmități complementare față de cea pe care n-o vedem la noi, în împovărarea adversarului cu urmările propriilor noastre greșeli, în atribuirea numelui de întuneric propriei noastre orbiri și de dereglare verbală propriei noastre surdități.

Altitudinea spiritelor „superioare" este aici o dată mai mult asimilată abstracției, fără îndoială prin intermediul unei stări comune înălțimii și conceptului, starea aceasta fiind rarefierea. Este vorba de o abstracție mecanică, intelectualii nefiind decît niște mașini de gîndit (nu *„inima"* le lipsește, cum ar spune filosofii sentimentaliști, ci *„viclenia"*, un soi de tactică alimentată de intuiție). Tema aceasta a gîndirii mașinale este în mod firesc prevăzută cu atribute pitorești care îi întăresc puterea de a dăuna: mai întîi, batjocura (intelectualii sînt sceptici în fața lui Poujade), apoi răutatea, deoarece mașina, în abstracția ei, este sadică: funcționarii de pe strada Rivoli sînt niște „vicioși" cărora le place să-i chinuiască pe contribuabili:

susținători ai Sistemului, ei au complicația rece a acestuia, acea invenție sterilă, proliferare negativă, care îl făcea pe Michelet să strige cît îl ținea gura cînd venea vorba de Iezuiți. Politehnicienii au de altfel, pentru Poujade, cam același rol ca Iezuiții pentru liberalii de altă dată: sursă a tuturor relelor fiscale (prin intermediul *străzii Rivoli*, desemnare eufemică a Infernului), constructori ai Sistemului căruia apoi i se supun ca niște cadavre, *perinde ac cadaver*, potrivit cuvintelor iezuite.

Aceasta înseamnă că, la Poujade, știința este, în mod ciudat, capabilă de exces. Orice faptă omenească, chiar mentală, avînd o existență doar cantitativă, este de ajuns să fie comparată, ca volum, cu capacitatea poujadistului mijlociu pentru a o decreta excesivă: probabil că *excesele* științei sînt tocmai virtuțile sale și că ea începe chiar acolo unde Poujade o socotește inutilă. Însăși această cuantificare este importantă pentru retorica poujadistă de vreme ce ea dă naștere unor monștri, acei politehnicieni, reprezentanți ai unei științe pure, abstracte, care nu se aplică la real decît sub o formă punitivă.

Ceea ce nu înseamnă că judecata lui Poujade despre politehnicieni (și intelectuali) este disperată: va fi posibil, desigur, ca *„intelectualul din Franța"* să fie „redresat". El suferă de o hipertrofie (va putea deci fi operat), căci a alăturat cantității normale de inteligență a micului comerciant un apendice de o greutate excesivă: acest apendice este, curios, alcătuit chiar din știință, obiectivată și totodată conceptualizată, un soi de materie care atîrnă greu și care se lipește de om sau se desprinde de el întocmai ca mărul mobil sau bucățica de unt pe care negustorul le adaugă sau le ia ca să obțină o cîntărire exactă. Dacă politehnicianul ajunge să fie *abrutizat de matematici*, înseamnă că, după ce se depășește un anumit procentaj de știință, se ajunge la universul calitativ al otrăvurilor. Depășind limitele sănătoase ale cuantificării, știința, în măsura în care

nu mai poate fi definită ca *muncă*, este discreditată. Intelectualii, politehnicieni, profesori, sorbonarzi și funcționari, nu fac nimic: sînt niște esteți, ei frecventează, nu cîrciuma bună de provincie, ci *barurile „elegante" de pe malul stîng*. Aici apare o temă îndrăgită de toate regimurile de forță: asimilarea intelectualității cu trîndăvia: intelectualul este prin definiție un leneș, ar trebui pus în sfîrșit la *muncă*, o activitate, măsurabilă doar în excesul ei nociv, trebuie să fie convertită într-o muncă *concretă*, adică accesibilă măsurării poujadiste. Se știe că, la rigoare, nu poate fi muncă mai cuantificată – deci mai benefică – decît aceea de a săpa gropi și de a face grămezi de pietre: este munca în stare pură, cea pe care, de altminteri, toate regimurile post-poujadiste sfîrșesc în mod logic prin a o rezerva *intelectualului trîndav*.

Această cuantificare a muncii antrenează în mod firesc o promovare a forței fizice, cea a mușchilor, a pieptului, a brațelor; dimpotrivă, capul este un loc suspect tocmai în măsura în care produsele sale sînt calitative, nu cantitative. Aici regăsim discreditarea obișnuită a creierului (*peștele de la cap se-mpute*, spune adesea Poujade), a cărui compromitere fatală este evident însăși excentricitatea poziției sale, în partea cea mai de sus a trupului, aproape de *„nor"*, departe de *„rădăcini"*. Este exploatată la maximum însăși ambiguitatea *superiorității;* se construiește o întreagă cosmogonie, care joacă necontenit pe vagi asemănări între fizic, moral și social: lupta corpului împotriva capului înseamnă toată lupta celor *„mici"*, lupta obscurului vital împotriva părții de sus.

Însuși Poujade și-a dezvoltat foarte repede legenda forței sale fizice: înarmat cu o diplomă de monitor, vechi membru al R.F.A., rugbist, antecedentele sînt garanția *valorii* lui: căpetenia dă trupelor sale, în schimbul adeziunii lor, o putere esențialmente măsurabilă, de vreme ce este cea a trupului. Drept

care, cel dintîi atu al lui Poujade (trebuie să înțelegeți: baza încrederii negustorești ce se poate avea în el), este rezistența lui (*„Poujade, este dracu' gol, este de neînfrînt"*). Primele lui campanii au fost mai înainte de orice niște performanțe fizice care atingeau supraumanitatea (*„Este dracu' gol"*). Această forță de oțel produce ubicuitatea (Poujade este pretutindeni în același timp), ea îndoaie chiar și materia (Poujade distruge toate mașinile pe care le folosește). Cu toate acestea, în Poujade mai există și altă valoare, nu numai rezistența: un soi de *farmec* fizic, dăruit din belșug pe deasupra forței-marfă, ca unul din acele obiecte inutile prin care, în dreptul foarte vechi, dobînditorul îl lega pe vînzătorul unui bun imobiliar: acest „bacșiș", care pune bazele șefului și pare să fie geniul lui Poujade, partea cea mai bună a calității în această economie a măsurării pure, este *vocea* sa. A ieșit, cu siguranță, dintr-un loc privilegiat al corpului, loc median și totodată mușchiulos, toracele, care, în toată această mitologie corporală, este anticapul prin excelență; însă vocea, vehicul al verbului ce redresează, scapă legii dure a cantităților: uzurii, soarta obiectelor de rînd, ea îi substituie propria ei fragilitate, risc orgolios al obiectelor de lux: disprețuirea eroică a oboselii, răbdarea dîrză nu sînt pe potriva ei: ci doar delicata alintare a vaporizatorului, ajutorul mîngîietor al microfonului: vocea lui Poujade primește, prin transfer, imponderabila și prestigioasa valoare ce se cuvine de drept, în alte mitologii, creierului intelectualului.

Se înțelege de la sine că locțiitorul lui Poujade trebuie să aibă aceeași prestanță, totuși ceva mai grosolană, mai puțin diabolică: el este *„cel robust"*: *„virilul Launay, fost jucător de rugbi... cu brațele lui păroase și puternice... nu pare să fie un prunc neprihănit"*, Cantalou, *„înalt, robust, dintr-o bucată, privește drept în față, îți strînge mîna bărbătește și sincer"*. Căci, așa cum arată o frază bine cunoscută, împlinirea fizică este

la baza limpezimii morale: numai ființa puternică poate fi sinceră. Ne dăm seama că esența comună tuturor acestor mari calități este bărbăția, al cărei substitut moral este „caracterul", rival al inteligenței, aceasta din urmă nefiind admisă în cerul poujadist: este înlocuită cu o virtute intelectuală specială: *viclenia:* eroul, la Poujade, este o ființă înzestrată cu agresivitate și răutate (*„Este un individ șmecher"*). Șiretenia aceasta răutăcioasă, oricît ar fi ea de intelectivă, nu reintroduce detestata rațiune în panteonul poujadist: zeii mic-burghezi o dau sau o reține după cum au chef, urmînd o pură ordine a *șanselor:* de altminteri, dacă ne gîndim bine, este un dar aproape fizic, comparabil cu flerul animalelor: nu este decît o floare rară a forței, o putere a nervilor de a capta vîntul (*„Eu merg după radar"*).

Dimpotrivă, dezavantajele corporale îi aduc intelectualului tot felul de calificative: Mendès este *o pocitanie*, seamănă cu *o sticlă de apă minerală* (dispreț atît pentru apă, cît și pentru dispepsie). Refugiat în hipertrofia unui cap fragil și inutil, toată ființa intelectuală este atinsă de cel mai greu cusur fizic, *oboseala* (substitut corporal al decadenței): deși trîndav, intelectualul este obosit din naștere, ca și poujadistul, deși acesta este muncitor și întotdeauna bine dispus. Ajungem astfel la ideea profundă a oricărei moralități a corpului omenesc: ideea de rasă. Intelectualii sînt o rasă, poujadiștii o alta.

Cu toate acestea, Poujade are despre rasă o concepție paradoxală. Constatînd că francezul mijlociu este produsul unor multiple amestecuri (vechea placă: Franța, creuzetul raselor), Poujade opune cu trufie această varietate de origini sectei restrînse a celor ce nu s-au încrucișat niciodată decît între ei (trebuie, bineînțeles, să înțelegeți: evreii). Arătînd către Mendès-France, strigă: *„Tu ești rasist!"*; apoi comentează: *„Dintre noi doi, numai el poate fi rasist, căci el are o rasă"*. Poujade practică din plin ceea ce s-ar putea numi rasismul amestecului,

de altfel, fără nici un risc, de vreme ce „amestecul" atît de lăudat nu a amestecat, după părerea lui Poujade însuși, decît aceiași Dupont, Durand sau Poujade. Ideea de „rasă" sintetică este, evident, importantă, deoarece permite să se insiste cînd pe sincretism, cînd pe rasă. În primul caz, Poujade dispune de vechea idee, cîndva revoluționară, de *națiune*, care a alimentat toate formele franceze de liberalism (Michelet împotriva lui Augustin Thierry, Gide împotriva lui Barrès etc.): *„Strămoșii mei, celții, arvernii, s-au amestecat cu toții. Eu sînt rezultatul ieșit din creuzetul cu năvăliri și exoduri"*). În al doilea caz, el regăsește fără nici o bătaie de cap obiectul rasist fundamental, *Sîngele* (aici este vorba îndeosebi de sîngele celt, cel al lui Le Pen, *breton zdravăn*, despărțit de o prăpastie rasială de *esteții Noii Stînge*, sau sîngele galic, care-i lipsește lui Mendès). Ca și în cazul inteligenței, aici avem de a face cu o distribuție arbitrară a valorilor: adunarea unui fel de sînge (al celor ce se numesc Dupont, Durand și Poujade) nu produce decît sînge pur și se poate rămîne în ordinea tihnită a unei însumări de cantități omogene; însă alte feluri de sînge (mai cu seamă cel al *tehnocraților apatrizi*) sînt fenomene pur calitative, discreditate, tocmai prin această natură a lor, în universul poujadist: ele nu se pot amesteca, accede la statutul de mare cantitate franceză, la acel *„vulgar"* al cărui triumf numeric se opune oboselii intelectualilor *„distinși"*.

Opoziția aceasta rasială dintre cei puternici și cei obosiți, Gali și apatrizi, vulgar și distins, este de altfel pur și simplu opoziția dintre provincie și Paris. Paris rezumă tot viciul francez: Sistemul, sadismul, intelectualitatea, oboseala: *„Paris este un monstru, deoarece viața este dezaxată: aici, viața este trepidantă, amețitoare, abrutizantă, de dimineață pînă seara etc."* Paris aparține aceleiași otrăvi, substanță esențialmente calitativă (ceea ce Poujade numește, în altă parte, fără să-și dea seama

cît de bine a nimerit-o: dialectică), pe care am văzut-o opunîndu-se lumii cantitative a bunului simţ. Înfruntarea „calităţii" a fost pentru Poujade încercarea hotărîtoare, Rubiconul său: *să vină la Paris*, pentru a-i recupera pe deputaţii moderaţi de provincie corupţi de capitală, adevăraţi renegaţi ai rasei lor, aşteptaţi în sat cu furci, salt ce a definit o mare migraţie rasială mai curînd decît o extensiune politică.

În faţa unei suspiciuni atît de constante, Poujade putea oare să salveze vreo formă de intelectual, să dea despre el o imagine ideală, într-un cuvînt, să postuleze un intelectual poujadist? Poujade nu ne spune decît că, în Olimpul său, nu vor intra decît *„intelectualii vrednici de acest nume"*. Iată aşadar că ne întoarcem, încă o dată, la una din acele faimoase definiţii prin identitate (A = A), pe care le-am numit, chiar în această carte şi în mai multe rînduri, tautologii, adică neant. Orice antiintelectualism sfîrşeşte, aşadar, în moartea limbajului, adică în distrugerea sociabilităţii.

Cele mai multe din aceste teme poujadiste, oricît ar părea de paradoxal, sînt teme romantice degradate. Dacă Poujade vrea să definească poporul, el citează îndelung prefaţa la *Ruy Blas;* după cum intelectualul văzut de Poujade este, cu foarte puţine excepţii, recunoscut în Legistul şi Iezuitul lui Michelet, omul uscat, înfumurat, steril şi batjocoritor. Mica burghezie preia astăzi moştenirea ideologică a burgheziei liberale de ieri, adică cea care a ajutat-o în ascensiunea ei socială: sentimentalismul lui Michelet conţinea mulţi germeni reacţionari. Barrès ştia acest lucru. Dacă nu ar fi marea diferenţă de talent, Poujade ar putea încă semna unele pagini din *Poporul* lui Michelet (1846).

Iată de ce, în problema intelectualilor, poujadismul îl depăşeşte mult pe Poujade; ideologia antiintelectualistă cuprinde medii politice variate, şi nu trebuie să fii poujadist ca să urăşti ideea. Căci aici se are în vedere orice formă de cultură

explicativă, angajată, şi salvată nu este decît cultura „inocentă", cea a cărei naivitate dă mînă liberă tiranului. De aceea, scriitorii, în sens propriu, nu sînt excluşi din familia poujadistă (unii, foarte cunoscuţi, i-au trimis lui Poujade operele lor cu dedicaţii măgulitoare). Condamnat este intelectualul, adică o conştiinţă, sau, şi mai bine: o Privire (Poujade aminteşte undeva cît de mult suferea, ca tînăr licean, cînd era privit de colegi). Nimeni să nu ne privească: iată principiul antiintelectualismului poujadist. Numai că, din punctul de vedere al etnologului, conduitele de integrare şi de excludere sînt, evident, complementare şi, într-un sens, care nu este cel pe care-l crede el, Poujade are nevoie de intelectuali: căci, chiar dacă îi condamnă, o face fiindcă vede în ei un rău magic: în societatea poujadistă, intelectualul deţine locul blestemat şi necesar al unui vrăjitor decăzut.

II
MITUL ÎN ZILELE NOASTRE

Ce este un mit în zilele noastre? Voi da numaidecît un prim răspuns, foarte simplu, care se potrivește perfect cu etimologia: *mitul este o vorbire*[1].

Mitul este o vorbire

Firește, nu orice vorbire: limbajul are nevoie de condiții speciale ca să devină mit: vom vedea aceasta într-o clipă. Însă, de la început, trebuie să susținem cu hotărîre că mitul este un sistem de comunicare, este un mesaj. Vedem deci că mitul nu poate fi un obiect, un concept sau o idee; este un mod de semnificare, o formă. Va fi nevoie, mai tîrziu, să-i punem acestei forme limite istorice, condiții de folosire, să reinvestim societatea în ea: dar, mai întîi, trebuie s-o descriem ca formă.

Vedem că ar fi cu totul iluzoriu să vrem să facem o discriminare substanțială între obiectele mitice: întrucît mitul este vorbire, orice ține de discurs poate fi mit. Mitul nu se definește prin obiectul mesajului său, ci prin felul în care-l spune: mitul cunoaște limite formale, nu substanțiale. Prin urmare, orice poate fi mit? Da, așa cred, deoarece universul este sugestiv la nesfîrșit. Orice obiect din lume poate trece de la o existență închisă, mută, la o stare orală, deschisă aproprierii

---

[1] Mi se va obiecta că termenul *mit* are o mie de alte sensuri. Însă eu am încercat să definesc lucruri, nu cuvinte.

societății, căci nici o lege, naturală sau nu, nu interzice să se vorbească despre lucruri. Un copac este un copac. Da, de bună seamă. Însă un copac spus de Minou Drouet nu mai este chiar un copac, este un copac împodobit, adaptat unui anumit fel de consumare, un copac investit cu îngăduințe literare, cu revolte, cu imagini, pe scurt, cu un *uzaj* social care se adaugă materiei pure.

Evident, nu totul este spus în același timp: unele obiecte devin prada vorbirii mitice pentru un moment, apoi dispar, altele le iau locul, acced la mit. Există oare obiecte *fatalmente* sugestive, așa cum spunea Baudelaire despre Femeie? Cu siguranță că nu : pot fi concepute mituri foarte vechi, dar nu eterne; istoria omenirii transformă realul în cuvînt, ea și numai ea reglementează viața și moartea limbajului mitic. Veche sau nu, mitologia nu poate avea decît o bază istorică, deoarece mitul este o vorbire aleasă de istorie: el nu apare din „natura" lucrurilor.

Această vorbire este un mesaj. Ea poate deci foarte bine să fie altcum decît orală; poate fi alcătuită din scrieri sau din reprezentări: discursul scris, dar și fotografia, cinematograful, reportajul, sportul, spectacolele, publicitatea, toate acestea pot servi drept suport vorbirii mitice. Mitul nu se poate defini nici prin obiectul său, nici prin materia sa, deoarece orice materie poate fi dotată în mod arbitrar cu semnificație: săgeata pe care o aducem ca să semnificăm o provocare este și ea o vorbire. Cu siguranță că, în ordinea percepției, imaginea și scrisul, de pildă, nu cer același tip de conștiință; iar în imagine există foarte multe moduri de lectură: o schemă se pretează la semnificație mult mai mult decît un desen, o imitație mai mult decît un original, o caricatură mai mult decît un portret. Însă aici nu mai este vorba de un mod teoretic de reprezentare: este vorba de *această* imagine, propusă pentru *această* semnificație; vorbirea mitică este formată dintr-o materie lucrată *mai înainte*

în vederea unei comunicări apropriate: întrucît toate materialele mitului, reprezentative sau grafice, presupun o conștiință semnificantă, noi le putem judeca independent de materia lor. Această materie nu este indiferentă: imaginea este, desigur, mai imperativă decît scrisul, ea impune semnificația dintr-o dată, fără să o analizeze, fără să o disperseze. Însă nu avem de a face cu o diferență constitutivă. Imaginea devine scriitură din clipa în care este semnificativă: ca și scriitura, ea face posibilă o *lexis*.

Vom înțelege deci, aici, de acum înainte, prin *limbaj, discurs, vorbire* etc., orice unitate sau orice sinteză semnificativă, verbală sau vizuală: o fotografie va fi pentru noi vorbire la fel ca un articol de ziar; chiar și obiectele vor putea deveni vorbire dacă semnifică ceva. Acest mod generic de a concepe limbajul este de altminteri justificat de istoria scrisului: cu mult înainte de inventarea alfabetului nostru, obiecte ca mănunchiul de sfori de culori diferite (*quipou*) al incașilor, sau desene ca pictogramele au fost vorbire curentă. Nu înseamnă însă că vorbirea mitică trebuie tratată ca limba: la drept vorbind, mitul ține de o știință generală coextensivă cu lingvistica și care este *semiologia*.

Mitul ca sistem semiologic

Ca studiu al unei vorbiri, mitologia nu este, într-adevăr, decît un fragment din acea vastă știință a semnelor pe care Saussure a postulat-o acum vreo patruzeci de ani sub numele de *semiologie*. Semiologia nu este deocamdată constituită. Cu toate acestea, pornind de la Saussure și uneori independent de el, o mare parte din cercetarea contemporană revine necontenit la problema semnificației: psihanaliza, structuralismul, psihologia eidetică, unele tentative noi de critică literară cum ar fi cea

a lui Bachelard, nu vor să mai studieze faptele decît ca fapte ce semnifică. Or, a postula o semnificaţie înseamnă a recurge la semiologie. Nu vreau să spun că semiologia ar putea realiza, în mod egal, toate aceste cercetări: ele au conţinuturi diferite. Dar au un statut comun, toate sînt ştiinţe ale valorilor; ele nu se mărginesc să întîlnească faptul: ele îl definesc şi îl explorează ca un *valant-pour* [echivalent].

De vreme ce studiază semnificaţiile independent de conţinutul lor, semiologia este o ştiinţă a formelor. Aş vrea să spun un cuvînt despre necesitatea şi despre limitele unei astfel de ştiinţe formale. Necesitatea este cea a oricărui limbaj exact. Jdanov îşi bătea joc de filosoful Alexandrov, care vorbea despre *„structura sferică a planetei noastre"*. *„Pînă acum*, spune Jdanov, *parcă numai forma putea fi sferică"*. Jdanov avea dreptate: nu se poate vorbi despre structură cu termenii formei, şi nici reciproc. Se poate foarte bine ca, pe planul „vieţii", să nu fie decît o totalitate indiscernabilă de structuri şi de forme. Însă ştiinţa nu are ce face cu inefabilul: ea trebuie să vorbească despre „viaţă", dacă vrea s-o transforme. Împotriva unui oarecare don-quijotism, de altminteri, din păcate, platonic, al sintezei, orice critică trebuie să accepte asceza, artificiul analizei şi, în analiză, ea trebuie să pună de acord metodele şi limbajele. Mai puţin terorizată de spectrul „formalismului", critica istorică ar fi fost poate mai puţin sterilă; ea ar fi înţeles că studiul specific al formelor nu contrazice cu nimic principiile necesare ale totalităţii şi ale Istoriei. Dimpotrivă: cu cît un sistem este mai specific definit în formele sale, cu atît mai bine se supune el criticii istorice. Parodiind o vorbă cunoscută, aş spune că puţin formalism îndepărtează de Istorie, dar dacă-i mult aduce la aceasta. Există oare exemplu mai bun de critică totală decît descrierea formală şi totodată istorică, semiologică şi ideologică, a sfinţeniei, în *Saint-Genet* de Sartre? Pericolul este,

dimpotrivă, atunci cînd formele sînt socotite obiecte ambigue, jumătate-forme şi jumătate-substanţe, cînd forma este dotată cu o substanţă de formă, cum a făcut de exemplu realismul jdanovian. Semiologia, stabilită în limitele ei, nu este o capcană metafizică: ea este o ştiinţă ca oricare alta, necesară dar nu suficientă. Important este să vedem că unitatea unei explicaţii nu poate ţine de amputarea unuia sau a altuia din demersurile ei, ci, cum spune Engels, de coordonarea dialectică a ştiinţelor speciale ce au fost angajate. Aşa stau lucrurile şi cu mitologia: ea face parte din semiologie ca ştiinţă formală şi, în acelaşi timp, din ideologie ca ştiinţă istorică: ea studiază idei-în-formă[2].

Voi aminti aşadar că orice semiologie postulează o relaţie între doi termeni, un semnificant şi un semnificat. Această relaţie are în vedere obiecte de ordin diferit, drept care nu este vorba de o egalitate, ci de o echivalenţă. Acum trebuie să avem grijă că, spre deosebire de limbajul comun, care-mi spune doar că semnificantul *exprimă* semnificatul, eu am de a face, ca în orice sistem semiologic, nu cu doi, ci cu trei termeni diferiţi; căci eu percep nu un şir de termeni unul după altul, ci corelaţia care îi uneşte: există deci semnificantul, semnificatul şi semnul, care este totalul asociativ al primilor doi termeni. Să luăm de exemplu un buchet de trandafiri: îi cer să *semnifice* pasiunea mea. Aici nu există deci decît un semnificant şi un semnificat,

[2] Dezvoltarea publicităţii, a presei mari, a radioului, a ilustraţiei, fără să mai vorbim despre supravieţuirea unui număr nesfîrşit de rituri comunicative (rituri ale aparenţei sociale), face să fie mai urgentă ca oricînd constituirea unei ştiinţe semiologice. Într-o zi întreagă, oare cîte cîmpuri cu adevărat *nesemnificante* străbatem? Foarte puţine, cîteodată nici unul. Mă aflu aici, în faţa mării: ea nu poartă, desigur, nici un mesaj. Însă pe plajă, ce de material semiologic! drapele, lozinci, semnale, mici panouri, haine, chiar şi o bronzare, pentru mine, tot atîtea mesaje.

trandafirii şi pasiunea mea? Nici măcar atît: la drept vorbind, aici nu există decît nişte trandafiri „pasionalizaţi". Însă, pe planul analizei, există într-adevăr trei termeni; deoarece aceşti trandafiri încărcaţi cu pasiune pot fi foarte bine şi pe drept cuvînd descompuşi în trandafiri şi pasiune: şi unii şi cealaltă existau înainte de a se alătura şi de a forma acest al treilea obiect, semnul. Aşa cum, ce-i drept, pe planul trăirii nu pot să despart trandafirii de mesajul pe care-l poartă, tot astfel, pe planul analizei, nu pot confunda trandafirii ca semnificant cu trandafirii ca semn: semnificantul este gol, semnul este plin, el este un sens. Să mai luăm încă un exemplu, o piatră neagră: o pot face să semnifice în mai multe feluri, căci nu este decît un simplu semnificant; dar dacă îl încarc cu un semnificat definitiv (condamnare la moarte, de exemplu, într-un vot anonim), el va deveni un semn. Între semnificant, semnificat şi semn, există, firește, implicaţii funcţionale (ca de la parte la întreg) atît de strînse, încît analiza poate să pară zadarnică; vom vedea însă numaidecît că această distincţie are o importanţă capitală pentru studierea mitului ca structură semiologică.

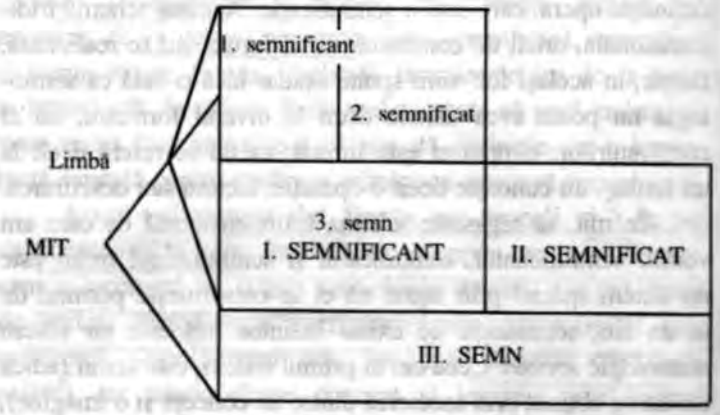
Aceşti trei termeni sînt, firește, pur formali, şi li se pot da conţinuturi diferite. Iată cîteva exemple: pentru Saussure, care a lucrat pe un sistem semiologic special, dar din punct de vedere metodologic exemplar, limba, semnificatul este conceptul, semnificantul este imaginea acustică (de ordin psihic), iar relaţia dintre concept şi imagine este semnul (cuvîntul, de pildă), entitate concretă[3]. Pentru Freud, se ştie, psihismul este o bogăţie de echivalenţe, de *valant-pour*. Un termen (mă abţin să-i dau o întîietate) este constituit de sensul manifest al conduitei, un altul de sensul său latent, sau sens

[3] Noţiunea de *cuvînt* este una dintre cele mai discutate în lingvistică. O folosesc pentru simplificare.

propriu (de exemplu, substratul visului); iar al treilea termen este o corelare a primilor doi: este visul însuşi, în totalitatea lui, actul ratat sau nevroza, concepute ca nişte compromisuri, economii operate datorită joncţiunii unei forme (primul termen) şi a unei funcţii intenţionale (al doilea termen). Aici vedem cît de necesar este să deosebim semnul de semnificant: visul, pentru Freud, nu este datul lui manifest în mai mare măsură decît conţinutul său latent: este legătura funcţională a celor doi termeni. În critica sartriană, în sfîrşit (mă voi mărgini la aceste trei exemple cunoscute), semnificatul este constituit de criza originară a subiectului (despărţirea şi îndepărtarea de mamă la Baudelaire, numirea furtului la Genet); Literatura ca discurs formează semnificantul; iar relaţia dintre criză şi discurs defineşte opera, care este o semnificaţie. Această schemă tridimensională, oricît de constantă i-ar fi forma, nu se realizează, firește, în acelaşi fel: vom spune aşadar încă o dată că semiologia nu poate avea unitate decît la nivelul formelor, nu al conţinuturilor; cîmpul ei este limitat, ea nu se referă decît la un limbaj, nu cunoaşte decît o operaţie: lectura sau descifrarea.

În mit, se regăseşte schema tridimensională de care am vorbit: semnificantul, semnificatul şi semnul. Însă mitul este un sistem special prin faptul că el se construieşte pornind de la un lanţ semiologic ce există înaintea lui: *este un sistem semiologic secund*. Ceea ce, în primul sistem, este semn (adică un întreg obţinut prin asocierea dintre un concept şi o imagine), în al doilea devine simplu semnificant. Să amintim aici că materiile vorbirii mitice (limbă propriu-zisă, fotografie, pictură, afiş, rit, obiect etc.), oricît de diferite ar fi ele la început, şi din clipa în care sînt însuşite de mit, se reduc la o simplă funcţie semnificantă: mitul nu vede în aceste diferite materii decît o aceeaşi materie primă; unitatea lor constă în faptul că toate sînt reduse la simplul statut de limbaj. Fie că este vorba de

grafie literală, fie că este vorba de grafie picturală, mitul nu vrea să vadă aici decît un total de semne, decît un semn global, termenul final al unui prim lanț semiologic: și tocmai acest termen final va deveni prim termen sau termen parțial al sistemului mărit pe care-l construiește. Totul se petrece ca și cum mitul ar depăși cu o măsură sistemul formal al primelor semnificații. Întrucît această translație este capitală pentru analiza mitului, o voi reprezenta în felul următor, spațializarea schemei nefiind, bineînțeles, decît o simplă metaforă:



Există în mit, după cum se vede, două sisteme semiologice, unul fiind extras din celălalt: un sistem lingvistic, limba (sau modurile de reprezentare ce-i sînt asimilate), pe care-l voi numi *limbaj-obiect*, deoarece este limbajul pe care mitul și-l însușește pentru a-și construi propriul sistem; și mitul însuși, pe care-l voi numi *meta-limbaj*, deoarece este o a doua limbă,

în care vorbim despre prima. Analizînd meta-limbajul, semiologul nu se mai poate întreba care este alcătuirea limbajului-obiect, el nu mai este silit să țină seama de amănuntele schemei lingvistice: nu va fi obligat să cunoască decît termenul total al semnului global, și numai în măsura în care acest termen va fi compatibil cu mitul. Iată de ce semiologul este îndreptățit să trateze în mod similar scrisul și imaginea: el reține că amîndouă sînt *semne*, că ajung la pragul mitului, că sînt înzestrate cu aceeași funcție semnificantă, că și unul și cealaltă constituie un limbaj-obiect.

Este momentul să dăm un exemplu sau două de vorbire mitică. Primul îl voi împrumuta de la o observație a lui Valéry[4]: sînt elev în clasa a cincea, într-un liceu francez; deschid gramatica latină și citesc aici o frază din Esop sau din Fedru: *quia ego nominor leo*. Mă opresc și mă gîndesc: în propoziția aceasta există o ambiguitate: pe de o parte, cuvintele au sensul lor simplu: *căci eu mă numesc leu*. Și, pe de altă parte, fraza vrea în mod vădit să semnifice altceva: în măsura în care mi se adresează mie, elev de-a cincea, ea îmi spune limpede: eu sînt un exemplu gramatical menit să ilustreze regula acordului atributului. Sînt chiar obligat să recunosc că fraza nu-mi *semnifică* nicidecum sensul ei, ea caută foarte puțin să-mi vorbească despre leu și despre numele lui; semnificația ei adevărată și ultimă este să mi se impună ca prezență a unui anumit acord al atributului. Trag concluzia că mă aflu în fața unui sistem semiologic special, mărit, deoarece este coextensiv limbii: există un semnificant, dar acest semnificant este el însuși format dintr-un total de semne, el însuși este un prim sistem semiologic (*eu mă numesc leu*). În rest, structura formală se desfășoară corect: există un semnificat (*eu sînt un exemplu gramatical*)

[4] *Tel Quel*, II, p. 191.

și o semnificație globală, care nu este nimic altceva decît corelația semnificantului cu semnificatul; căci nici denumirea leului, nici exemplul gramatical nu-mi sînt date separat.

Iată acum un alt exemplu: mă aflu la frizer, mi se dă un număr din *Paris-Match*. Pe copertă, un tînăr negru îmbrăcat în uniformă franceză, cu ochii ridicați, ațintiți desigur pe o cută a drapelului tricolor. Acesta este *sensul* imaginii. Dar, naiv sau nu, văd foarte bine ce îmi semnifică ea, și anume: că Franța este un mare imperiu, că toți fiii ei, indiferent de culoare, slujesc cu credință sub drapelul său, și că nu există răspuns mai bun dat detractorilor unui colonialism pierdut decît zelul acestui negru de a-i sluji pe așa-zișii lui asupritori. Mă aflu, așadar, încă o dată, în fața unui sistem semiologic mărit: există un semnificant, format el însuși dintr-un sistem prealabil (*un soldat negru dă onorul militar francez*); există un semnificat (aici este un amestec intenționat de francitate și de militaritate); există în sfîrșit o *prezență* a semnificatului prin semnificant.

Înainte de a trece la analizarea fiecărui termen al sistemului mitic, trebuie să ne înțelegem asupra terminologiei. Știm acum că semnificantul poate fi considerat, în mit, din două puncte de vedere: ca termen final al sistemului lingvistic, sau ca termen inițial al sistemului mitic: aici, ne trebuie, așadar, două nume: pe planul limbii, deci ca termen final al primului sistem, voi numi semnificantul: *sens (eu mă numesc leu, un negru dă onorul militar francez)*; pe planul mitului, îl voi numi: *formă*. În ceea ce privește semnificatul, nu este posibilă vreo ambiguitate: îi vom lăsa numele de *concept*. Al treilea termen este corelarea primilor doi: în sistemul limbii, este vorba de *semn;* dar nu se poate să reluăm acest termen fără ambiguitate, de vreme ce, în mit (și aceasta este caracteristica lui principală), semnificantul este format din *semnele* limbii. Voi numi acest al treilea termen al mitului *semnificație:* cuvîntul este aici cu atît mai bine justificat cu cît mitul are cu adevărat o dublă funcție: desemnează și notifică, explică și impune.

Forma și conceptul

Semnificantul mitului se prezintă ambiguu: este sens și totodată formă, pe de o parte plin, pe de alta gol. Ca sens, semnificantul postulează o lectură, îl percepem cu ochii, are o realitate senzorială (spre deosebire de semnificantul lingvistic, care este de ordin pur psihic), are o bogăție: denumirea leului, salutul negrului sînt ansambluri plauzibile, ele dispun de o raționalitate suficientă; ca total de semne lingvistice, sensul mitului are o valoare proprie, face parte dintr-o istorie, cea a leului sau cea a negrului: în sens, este construită în prealabil o semnificație, ea s-ar putea limita la ea însăși, dacă mitul nu și-ar însuși-o, transformînd-o totodată într-o formă vidă, parazită. Sensul este *acum* complet, el postulează o cunoaștere, un trecut, o memorie, un ordin comparativ de fapte, de idei, de hotărîri.

Devenind formă, sensul își îndepărtează contingența; se golește, sărăcește, istoria se evaporă, nu mai rămîne decît litera. Există aici o permutare paradoxală a operațiunilor de lectură, o regresiune anormală de la sens la formă, de la semnul lingvistic la semnificantul mitic. Dacă închidem *quia ego nominor leo* într-un sistem pur lingvistic, propoziția recapătă aici o plenitudine, o bogăție, o istorie: sînt un animal, un leu, eu trăiesc într-o anumită țară, mă întorc de la vînătoare, cineva vrea să împart prada cu o viță, o vacă și o capră; cum însă eu sînt cel mai puternic, iau eu totul, din diferite motive, ultimul fiind pur și simplu că *eu mă numesc leu*. Ca formă a mitului, propoziționea nu mai conține însă aproape nimic din această lungă istorie. Sensul conținea un întreg sistem de valori; o

istorie, o geografie, o morală, o zoologie, o Literatură. Forma a alungat toată această bogăție: sărăcia ei nouă are nevoie de o semnificație care s-o umple. Trebuie să cercetăm îndelung în istoria leului pentru a face loc exemplului gramatical, trebuie pusă în paranteze biografia negrului, dacă vrem să eliberăm imaginea, s-o pregătim să-și primească semnificatul.

Dar, în toate acestea, punctul capital este că forma nu suprimă sensul, ea nu face decît să-l sărăcească, să-l alunge, îl ține la dispoziție. Se crede că sensul va muri, este însă o moarte cu suspendare: sensul își pierde valoarea, dar își păstrează viața, din care se va hrăni forma mitului. Sensul va fi pentru formă un fel de rezervă instantanee de istorie, ca o bogăție supusă, pe care o poți apropia sau îndepărta într-un soi de alternanță rapidă: trebuie neîncetat ca forma să poată prinde rădăcini în sens și să-și ia de aici hrana naturală; trebuie, mai cu seamă, să se poată ascunde aici. Acest joc necontenit de-a-v-ați ascunselea între sens și formă definește mitul. Forma mitului nu este un simbol: negrul care salută nu este simbolul Imperiului francez: are prea multă prezență pentru aceasta, el se dă drept o imagine bogată, trăită, spontană, inocentă, *indiscutabilă*. Dar, în același timp, această imagine este supusă, îndepărtată, devine aproape transparentă, ea se dă un pic înapoi, devine complice cu un concept bine înarmat, imperialitatea franceză: devine *luată cu împrumut*.

Să vedem acum semnificatul: istoria care se scurge în afara formei va fi absorbită în întregime de concept. Conceptul este determinat: el este istoric și totodată intențional; el este mobilul care duce la proferarea mitului. Exemplaritatea gramaticală, imperialitatea franceză sînt însăși pulsiunea mitului. Conceptul restabilește un lanț de cauze și de efecte, de mobiluri și de intenții. Spre deosebire de formă, conceptul nu este nicidecum abstract: el este plin cu o situație. Prin concept, este

implantată în mit o întreagă nouă istorie: în denumirea leului, golită în prealabil de contingența ei, exemplul gramatical va aminti întreaga mea existență: Timpul, care mă face să mă nasc într-o vreme cînd este predată gramatica latină; Istoria, care mă deosebește printr-un întreg joc de segregație socială de copiii care nu învață latina; tradiția pedagogică datorită căreia exemplul este ales din Esop sau din Fedru; propriile mele obiceiuri lingvistice, care văd în acordul atributului un fapt notabil, vrednic să fie ilustrat. La fel se petrec lucrurile cu negrul care salută: ca formă, sensul este scurt, izolat, sărăcit; în calitate de concept al imperialității franceze, iată-l din nou legat de totalitatea lumii: de Istoria generală a Franței, de aventurile ei coloniale, de dificultățile ei prezente. La drept vorbind, în concept se investește nu atît realul cît mai cu seamă o anumită cunoaștere a realului; trecînd de la sens la formă, imaginea pierde din valoarea ei de cunoaștere: ca s-o primească mai bine pe cea a conceptului. De fapt, cunoașterea cuprinsă în conceptul mitic este o cunoaștere confuză, formată din asociații moi, nelimitate. Trebuie să stăruim asupra acestui caracter deschis al conceptului; nu este nicidecum o esență abstractă, purificată; este o condensare informă, instabilă, nebuloasă, a cărei unitate și coerență țin în primul rînd de funcție.

În acest sens, se poate spune că, pentru conceptul mitic, fundamental este caracterul lui de a fi *apropriat:* exemplaritatea gramaticală se referă foarte precis la o anumită clasă de elevi, imperialitatea franceză trebuie să impresioneze un anumit grup de cititori, nu un altul: conceptul răspunde strict unei funcții, el se definește ca o tendință. Aceasta amintește negreșit semnificatul unui alt sistem semiologic, freudismul: la Freud, al doilea termen al sistemului este sensul latent (conținutul) al visului, al actului ratat, al nevrozei. Or, Freud notează că sensul secund al conduitei este sensul ei propriu, adică apropriat unei

situații complete, profunde; este, ca și conceptul mitic, însăși intenția conduitei.

Un semnificat poate avea mai mulți semnificanți: este în primul rînd cazul semnificatului lingvistic și al semnificatului psihanalitic. Este și cazul conceptului mitic: el are la dispoziție o masă nelimitată de semnificanți: eu pot găsi mii de fraze latinești care conțin acordul atributului, pot găsi mii de imagini care să-mi semnifice imperialitatea franceză. Ceea ce înseamnă că, *din punct de vedere cantitativ*, conceptul este mult mai sărac decît semnificantul, adesea el nu face decît să se re-prezinte. De la formă la concept, sărăcia și bogăția sînt în proporție inversă: sărăciei calitative a formei, depozitară a unui sens rarefiat, îi corespunde o bogăție a conceptului deschis întregii Istorii; iar abundenței cantitative a formelor, îi corespunde un mic număr de concepte. Această repetare a conceptului sub diferite forme este importantă pentru mitolog, ea permite descifrarea mitului: avem de a face cu insistența unei conduite care-și dezvăluie intenția. Ceea ce confirmă faptul că nu există o relație reglementată între volumul semnificatului și cel al semnificantului: în limbă, această relație este proporțională, ea nu prea depășește cuvîntul, sau cel puțin unitatea concretă. În mit, dimpotrivă, conceptul se poate extinde peste o întindere foarte mare de semnificant: de pildă, o carte întreagă va fi semnificantul unui singur concept; și, invers, o formă minusculă (un cuvînt, un gest, chiar izolat, numai să fie observat) va putea sluji de semnificant unui concept umflat de o foarte bogată istorie. Deși nu este obișnuită în limbă, disproporția aceasta între semnificant și semnificat nu este o exclusivitate a mitului: la Freud, de exemplu, actul ratat este un semnificat de o subțirime ce n-are nici o legătură cu sensul propriu pe care-l trădează.

Am mai spus că nu există nici o fixitate în conceptele mitice: ele se pot face, altera, desface, dispărea complet. Și

fiindcă sînt istorice, istoria le poate foarte ușor suprima. Această instabilitate îl obligă pe mitolog la o terminologie adaptată, despre care aș vrea să spun aici cîteva cuvinte, deoarece adesea ea este prilej de ironie: este vorba de neologism. Conceptul este un element constitutiv al mitului: dacă vreau să descifrez niște mituri, trebuie să pot numi niște concepte. Dicționarul îmi dă cîteva din ele: Bunătatea, Milostenia, Sănătatea, Omenia etc. Însă, prin definiție, întrucît ele îmi sînt date de dicționar, aceste concepte nu sînt istorice. Or, cel mai adesea, eu am nevoie de concepte efemere, legate de contingente limitate: aici, neologismul este inevitabil. China este ceva, iar ideea pe care și-o putea face nu prea demult despre ea un mic-burghez francez este altceva: pentru acel amestec special de clopoței, de ricșe și de locuri unde se fumează opium, nu este posibil alt cuvînt decît *sinitate*. Nu este frumos? Să ne consolăm cel puțin recunoscînd că neologismul conceptual nu este niciodată arbitrar: el este construit după o regulă proporțională foarte logică[5].

Semnificația

În semiologie, al treilea termen nu este altceva, după cum se știe, decît asociația primilor doi: este singurul ce ne este dat pe deplin și suficient, este singurul ce este efectiv consumat. L-am numit: semnificație. Vedem deci că semnificația este însuși mitul, așa cum semnul saussurian este cuvîntul (sau mai exact entitatea concretă). Dar înainte de a da caracterele semnificației, trebuie să ne gîndim puțin la felul în care este ea pregătită, adică la modurile de corelare a conceptului și a formei mitice.

[5] latin/latinitate = basc/x = baschitate

Mai întîi, trebuie să notăm că în mit primii doi termeni sînt perfect manifești (spre deosebire de ce se petrece în alte sisteme semiologice): nu este unul „ascuns" în spatele celuilalt, amîndoi sînt *la vedere, aici* (nu unul aici și altul acolo). Oricît de paradoxal ar părea, *mitul nu ascunde nimic:* funcția lui este să deformeze, nu să facă să dispară. Nu există nici o latență a conceptului față de formă: nu este nevoie de un inconștient pentru a explica mitul. Avem de a face, evident, cu două tipuri diferite de manifestare: prezența formei este literală, imediată: ea este, pe deasupra, întindere. Aceasta se explică – trebuie s-o repetăm necontenit – prin natura lingvistică a semnificantului mitic: de vreme ce este constituit dintr-un sens dinainte trasat, nu se poate manifesta decît printr-o materie (în timp ce, în limbă, semnificantul rămîne psihic). În cazul mitului oral, această extensie este lineară (*căci eu mă numesc leu*); în cel al mitului vizual, extensia este multidimensională (în centru, uniforma negrului, sus, negrul chipului său, la stînga, salutul militar etc.). Elementele formei au așadar între ele relații de loc, de proximitate: modul de prezență al formei este spațial. Conceptul, dimpotrivă, este dat global, el este un soi de nebuloasă, condensarea mai mult sau mai puțin destrămată a unei cunoașteri. Elementele sale sînt legate prin relații asociative: el are ca suport nu o întindere, ci o substanță (deși metafora aceasta rămîne încă prea spațială): modul ei de prezență este memorial.

Relația dintre conceptul mitului și sens este, în esență, o relație de *deformare*. Aici se regăsește o anumită analogie formală cu un sistem semiologic complex cum este cel al psihanalizelor. Așa cum pentru Freud, sensul latent al conduitei deformează sensul ei manifest, tot astfel, în mit, conceptul deformează sensul. Firește, deformarea aceasta nu este posibilă decît fiindcă forma mitului este dinainte constituită de un sens

lingvistic. Într-un sistem simplu cum este limba, semnificatul nu are nimic de deformat, deoarece semnificantul, vid, arbitrar, nu-i opune nici o rezistență. Însă aici, lucrurile stau cu totul altfel: semnificantul are întrucîtva două fețe: o față plină, sensul (istoria leului, a negrului soldat) și o față vidă, forma (*căci eu mă numesc leu; negru-soldat-francez-salutînd-drapelul-tricolor*). Conceptul deformează, evident, fața plină, sensul: leul și negrul sînt privați de istoria lor, sînt schimbați în gesturi. Exemplaritatea latină deformează denumirea leului în toată contingența ei; iar imperialitatea franceză tulbură tot un limbaj prim, un discurs factual care-mi povestea salutul unui negru în uniformă. Această deformare nu este însă o abolire: leul și negrul rămîn acolo, conceptul are nevoie de ei: sînt amputați pe jumătate, li se ia memoria, nu existența: sînt îndărătnici, înrădăcinați în mod tăcut, și totodată sînt vorbăreți, vorbire pe de-a-ntregul la dispoziția conceptului. Conceptul, literalmente, deformează, dar nu abolește sensul: un cuvînt va reda mai bine această contradicție: îl alienează.

Trebuie să ne amintim tot timpul că mitul este un sistem dublu: în el, se produce un fel de ubicuitate: punctul de plecare al mitului este constituit de sosirea unui sens. Ca să păstrăm metafora spațială, al cărei caracter aproximativ l-am subliniat mai înainte, voi spune că semnificația mitului este alcătuită de un fel de ușă-rotativă ce se învîrtește continuu, alternînd sensul semnificantului și forma sa, un limbaj-obiect și un meta-limbaj, o conștiință pur semnificantă și o conștiință pur imaginantă; această alternare este într-o oarecare măsură adunată de concept, care se servește de ea ca de un semnificant ambiguu, intelectiv și totodată imaginar, arbitrar și natural.

Nu vreau să hotărăsc dinainte implicațiile morale ale unui astfel de mecanism, dar nu voi putea ieși dintr-o analiză obiectivă dacă arăt că ubicuitatea semnificantului în mit

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ „LUCIAN BLAGA" Cluj

reproduce aidoma fizică *alibiului* (se știe că acest cuvînt este un termen spațial): și în alibi există un loc plin și un loc gol, legate printr-o relație de identitate negativă („nu mă aflu acolo unde credeți voi că mă aflu: mă aflu acolo unde credeți voi că nu mă aflu"). Dar alibiul obișnuit (polițist, de pildă) are un sfîrșit, realul îl oprește, la un moment dat, din învîrtire. Mitul este o *valoare*, el nu este supus probei adevărului: nimic nu-l împiedică să fie un alibi permanent: îi este de ajuns ca semnificantul său să aibă două fețe, ca să dispună întotdeauna de un altunde: sensul este întotdeauna aici pentru a *prezenta* forma; forma este întotdeauna aici pentru a *distanța* sensul. Și niciodată nu este contradicție, conflict, ruptură între sens și formă: ele nu se află niciodată în același punct. Tot astfel, dacă mă aflu în mașină și privesc peisajul prin geam, pot să-mi fixez privirea, după cum doresc, cînd pe geam cînd pe peisaj: uneori voi simți prezența geamului și depărtarea peisajului, alteori, dimpotrivă, transparența geamului și profunzimea peisajului; însă rezultatul acestei alternanțe va fi constant: geamul îmi va fi prezent și în același timp vid, peisajul îmi va fi ireal și în același timp plin. Așa și cu semnificantul mitic: forma este aici vidă, dar prezentă, sensul este absent, dar plin. Nu voi fi surprins de această contradicție decît dacă vreau să suspend acea ușă-rotativă de formă și de sens, dacă-mi fixez privirea asupra fiecăruia ca asupra unui obiect diferit de celălalt, și dacă aplic mitului un procedeu static de descifrare, adică dacă-i contrariez dinamica lui proprie: într-un cuvînt, dacă trec de la starea de cititor al mitului la cea de mitolog.

Și tot această duplicitate a semnificantului va determina caracterele semnificației. Știm acum că mitul este o vorbire definită prin intenția ei (*eu sînt un exemplu gramatical*) în mult mai mare măsură decît prin litera ei (*eu mă numesc leu*); și că totuși intenția este oarecum fixă, purificată, eternizată,

absentată de către literă (*Imperiul francez? dar este pur și simplu o realitate: acest negru viteaz care salută ca un tînăr de pe la noi*). Ambiguitatea constitutivă a vorbirii mitice va avea pentru semnificație două consecințe: ca se va prezenta ca o notificare și totodată ca o constatare.

Mitul are un caracter imperativ, interpelator: pornit de la un concept istoric, apărut direct din contingență (o lecție de latină, Imperiul amenințat), *pe mine* mă caută: este întors către mine, îi suport forța intențională, mă someză să-i primesc ambiguitatea expansivă. Dacă mă plimb de pildă în Ținutul basc spaniol[6], pot de bună seamă să constat între case o unitate arhitecturală, un stil comun, care mă face să recunosc în casa bască un produs etnic determinat. Cu toate acestea, nu mă simt vizat personal, și nici, ca să zic așa, atacat de acest stil unitar: văd prea bine că el era aici înaintea mea, fără mine: este un produs complex, ce are determinările lui la nivelul unei istorii foarte întinse: nu-mi cere, nu mă provoacă să-l numesc, doar dacă mă gîndesc să-l introduc într-un vast tablou al habitatului rural. Dar, dacă mă aflu în regiunea pariziană și zăresc în capătul străzii Gambetta sau al străzii Jean-Jaurès o cochetă casă de munte, albă, cu țigle roșii, cu lemnărie brună, cu apele acoperișului asimetrice și cu un gard mare de nuiele împletite în față, mi se pare că primesc o invitație stăruitoare, personală, să numesc acest obiect ca fiind o casă de munte bască: mai mult decît atît, să văd aici însăși esența *baschității*. Ceea ce înseamnă că, aici, conceptul mi se manifestă în toată aproprierea lui: mă caută ca să mă oblige să recunosc toate intențiile care l-au motivat, l-au dispus aici ca semnalul unei istorii

[6] Spun: spaniol, deoarece în Franța promovarea micii burghezii a dus la înflorirea unei întregi arhitecturi „mitice" a casei de munte basce.

individuale, ca o confidență și o complicitate: este o chemare adevărată ce vine din partea proprietarilor casei. Iar această chemare, ca să fie și mai imperativă, a acceptat toate sărăcirile: tot ce justifica această casă bască în ordinea tehnologiei: podul, scara exterioară, porumbăria etc., toate acestea au căzut: n-a mai rămas decît un semnal scurt, indiscutabil. Și adhominarea este atît de directă, încît mi se pare că această casă a fost creată chiar acum, *pentru mine*, ca un obiect fermecat ce a apărut în prezentul meu fără nici o urmă din istoria care l-a produs.

Căci vorbirea aceasta interpelativă este totodată o vorbire încremenită: în clipa cînd trebuie să mă atingă, ea se suspendă, se învîrtește în jurul ei însăși și *prinde* o generalitate: ea înțepenește, se înălbește, se purifică. Aproprierea conceptului se trezește dintr-o dată îndepărtată de către literalitatea sensului. Este un soi de *reținere*, în sensul fizic și totodată juridic al termenului (fr. *arrêt*): imperialitatea franceză îl condamnă pe negrul care salută să nu fie decît un semnificant instrumental: negrul mă interpelează în numele imperialității franceze; dar, în același timp, salutul negrului capătă substanță, se vitrifică, se întărește, se fixează într-un considerent veșnic, menit să *întemeieze* imperialitatea franceză. La suprafața limbajului, ceva nu mișcă: uzajul semnificației este aici, pitit în spatele faptului, comunicîndu-i o factură notificatoare; însă, totodată, faptul paralizează intenția, îi dă un fel de rău de imobilitate: ca să o purifice, o îngheață. Căci mitul este o vorbire *furată și restituită*. Numai că vorbirea dată înapoi nu mai este întrutotul cea care a fost furată: restituită, n-a fost pusă exact la locul ei. Furtișagul acesta, acest scurt moment de trucaj, constituie aspectul înțepenit al mitului.

Mai rămîne de examinat un ultim element al semnificației: motivația. Se știe că, în limbă, semnul este arbitrar: nimic nu obligă „în mod firesc" imaginea acustică „arbore" să semnifice conceptul *arbore:* aici, semnul este nemotivat. Totuși, arbitrarul

acesta are limite, care țin de relațiile asociative ale cuvîntului: limba poate produce un fragment de semn prin analogie cu alte semne (de exemplu, spunem *aimable*, și nu *amable*, prin analogie cu *aime*). Semnificația mitică nu este niciodată cu totul arbitrară, ea este întotdeauna parțial motivată, conține în mod fatal o parte de analogie: pentru ca exemplul latinesc să întîlnească denumirea leului, este nevoie de o analogie, aceasta fiind acordul atributului: pentru ca imperialitatea franceză să-l impresioneze pe negrul care salută, este nevoie de o identitate între salutul negrului și salutul soldatului francez. Motivația este necesară însăși duplicității mitului: mitul folosește analogia dintre sens și formă: nu există mit fără formă motivată[7]. Pentru a percepe puterea de motivație a mitului, este de ajuns să ne gîndim puțin la un caz extrem: am dinaintea mea o colecție de obiecte atît de dezordonate încît nu-i pot găsi nici un *sens;* s-ar părea că aici, lipsită de sens prealabil, forma nu-și poate înrădăcina nicăieri analogia și că mitul este imposibil. Însă forma poate totuși oferi spre lectură dezordinea ca atare: ea poate da o semnificație absurdului, poate face din absurd un mit. Așa se petrec lucrurile cînd, de exemplu, bunul

[7] Din punct de vedere etic, în mit, stînjenitoare este tocmai forma lui motivată, deoarece, dacă există o „sănătate" a limbajului, ea se bazează tocmai pe arbitrariatea semnului. Dezgustător, în mit, este recursul la o natură falsă, *luxul* formelor semnificative, ca în acele obiecte care-și împodobesc utilitatea cu o aparență naturală. Dorința de a da greutate semnificației adăugîndu-i toată garanția naturii provoacă un soi de greață: mitul este prea bogat, și ceea ce-i prisosește este tocmai motivația. Greața aceasta seamănă cu aceea pe care eu o simt în fața artelor care nu vor să aleagă între *physis* și *anti-physis*, folosind-o pe cea dintîi ca ideal și pe cea de-a doua ca economisire. Etic vorbind, este oarecum josnic să joci pe ambele registre.

simţ mitifică suprarealismul: nici măcar absenţa motivaţiei nu împiedică formarea mitului; căci această absenţă, ea însăşi va fi îndeajuns obiectivată pentru a deveni lizibilă: şi, în cele din urmă, lipsa motivaţiei va deveni motivaţie secundă, mitul va fi restabilit.

Motivaţia este fatală. Dar aceasta n-o împiedică să fie fragmentară. În primul rînd, ea nu este „naturală": forma îşi primeşte analogiile de la istorie. Pe de altă parte, analogia între sens şi concept este, întotdeauna, doar parţială: forma lasă de o parte multe analoguri şi nu reţine decît cîteva din ele: păstrează acoperişul aplecat, bîrnele aparente ale casei de munte basce, renunţă la scară, la pod, la patină etc. Trebuie mers chiar şi mai departe: o imagine *totală* ar exclude mitul, sau cel puţin l-ar obliga să nu cuprindă în ea decît totalitatea lui: acest din urmă caz este cel al picturii proaste, construită în întregime pe mitul „plinului" şi al „finitului" (este cazul invers, dar simetric, al mitului absurdului: într-un caz, forma mitifică „absenţa", în celălalt, un preaplin). Dar, în general, mitul preferă să lucreze cu ajutorul imaginilor sărace, incomplete, unde sensul este degresat foarte bine, pregătit pentru o semnificaţie: caricaturi, pastişe, simboluri etc. În sfîrşit, motivaţia este aleasă printre altele posibile: eu pot da imperialităţii franceze mulţi alţi semnificanţi, nu numai salutul militar al unui negru: un general francez îl decorează pe un soldat senegalez ciung, o călugăriţă îi dă ceai unui arab întins pe pat, un învăţător alb ţine lecţii cu nişte negrişori foarte atenţi: presa are grijă să demostreze zilnic că rezerva de semnificanţi mitici este inepuizabilă.

Există de altfel o comparaţie ce va arăta foarte bine ce este semnificaţia mitică: ea nu este nici mai mult nici mai puţin arbitrară decît o ideogramă. Mitul este un sistem ideografic pur, unde formele sînt încă motivate prin conceptul pe care-l reprezintă, fără ca totuşi să poată fi vorba cumva să acopere totalitatea lui reprezentativă. Şi, aşa cum, din punct de vedere istoric, ideograma a părăsit treptat conceptul pentru a se asocia sunetului, pierzîndu-şi tot mai mult motivaţia, tot astfel uzura unui mit se recunoaşte după arbitraritatea semnificaţiei sale: întregul Molière într-un guler de medic.

Lectura şi descifrarea mitului

Cum este receptat mitul? Trebuie să revenim, încă o dată, la duplicitatea semnificantului, sens şi totodată formă. După cum mă voi fixa pe unul sau pe cealaltă, sau pe ambele în acelaşi timp, voi produce trei tipuri diferite de lectură[8].

1. Dacă mă fixez asupra unui semnificant vid, las conceptul să umple forma mitului fără ambiguitate, şi mă regăsesc în faţa unui sistem simplu, unde semnificaţia redevine literală: negrul care salută este un *exemplu* al imperialităţii franceze, este *simbolul* ei. Acest mod de a ne fixa este cel, de pildă, al producătorului de mit, al redactorului de presă care pleacă de la un concept şi îi caută o formă[9].

2. Dacă mă fixez asupra unui semnificant plin, în care deosebesc limpede sensul şi forma, prin urmare şi deformaţia pe care forma o impune sensului, desfac semnificaţia mitului, îl receptez ca o impostură: negrul care salută devine *alibiul* imperialităţii franceze. Acest tip de fixare este cel al mitologului: el descifrează mitul, înţelege o deformare.

[8] Libertatea de a se fixa asupra unui sau a altui aspect nu este o problemă de semiologie: ea depinde de situaţia concretă a subiectului.

[9] Noi receptăm denumirea leului ca un simplu *exemplu* din gramatica latină, deoarece ne aflăm, *ca nişte oameni mari ce sîntem*, într-o poziţie de creaţie faţă de el. Voi reveni mai încolo asupra valorii contextului în această structură mitică.

3. În sfîrşit, dacă mă fixez asupra semnificantului mitului ca asupra unui întreg inextricabil alcătuit din sens şi din formă, receptez o semnificaţie ambiguă: eu răspund mecanismului constitutiv al mitului; dinamicii lui proprii, devin cititorul mitului: negrul care salută nu mai este nici exemplu, nici simbol, încă şi mai puţin alibi: este însăşi *prezenţa* imperialităţii franceze.

Primele două fixări sînt de ordin static, analitic; ele distrug mitul, fie susţinîndu-i intenţia, fie demascînd-o: prima este cinică, a doua este demistificatoare. A treia fixare este dinamică, ea consumă mitul potrivit scopurilor structurii sale: cititorul vede mitul ca o poveste adevărată şi totodată ireală.

Dacă vrem să legăm structura mitică de o istorie generală, să arătăm cum răspunde mitul unui interes general al unei anumite societăţi, adică să trecem de la semiologie la ideologie, trebuie să ne situăm, evident, la nivelul celei de a treia situaţii: însuşi cititorul de mituri trebuie să dezvăluie funcţia esenţială a acestora. Cum receptează el, *astăzi*, mitul? Dacă-l receptează cu inocenţă, ce interes mai avem să i-l propunem? Şi dacă-l citeşte gîndindu-se mult la el, ca mitologul, ce importanţă mai are alibiul prezentat? Dacă cititorul de mit nu vede în negrul care salută imperialitatea franceză, era inutil să-i fie atribuită: iar dacă o vede, mitul nu este nimic altceva decît o propoziţiune politică enunţată în mod loial. Într-un cuvînt, ori intenţia mitului este prea obscură pentru a fi eficace, ori este prea limpede pentru a fi crezută. În ambele cazuri, unde este ambiguitatea?

Aceasta nu este decît o falsă alternativă. Mitul nu ascunde nimic şi nu afişează nimic: el deformează; mitul nu este nici minciună nici mărturisire: este o modificare. Pus în faţa alternativei de care vorbeam mai înainte, mitul îşi găseşte o a treia ieşire. Ameninţat să dispară dacă cedează la una sau alta din cele două fixări, se descurcă printr-un compromis, el este acest compromis: însărcinat să „ajute să treacă" un concept

intenţional, mitul nu întîlneşte în limbaj decît trădare, deoarece limbajul nu poate decît să ştergă conceptul, dacă îl ascunde, sau să-l demaşte, dacă îl spune. Elaborarea unui *al doilea* sistem semiologic îi va permite mitului să scape de dilemă: silit să dezvăluie sau să lichideze conceptul, el îl va *naturaliza*.

Am ajuns acum la însuşi principiul mitului: el transformă istoria în natură. Înţelegem de ce, *pentru consumatorul de mituri*, intenţia, adhominarea conceptului poate fi manifestă fără să pară totuşi interesată: cauza care face să fie proferată vorbirea mitică este perfect explicită, însă ea este numaidecît trecută într-o natură; nu este citită ca mobil, ci ca raţiune. Dacă citesc negrul-ce-salută ca simbol pur şi simplu al imperialităţii, trebuie să renunţ la realitatea imaginii, ea se discreditează în faţa mea devenind instrument. Invers, dacă descifrez salutul negrului ca alibi al colonialităţii, distrug cu şi mai mare certitudine mitul sub evidenţa mobilului său. Însă, pentru cititorul de mit, rezultatul este cu totul diferit: totul se petrece de parcă imaginea ar provoca *în mod natural* conceptul, ca şi cum semnificantul ar *înfiinţa* semnificatul: mitul există din momentul precis cînd imperialitatea franceză trece în starea de natură: mitul este o vorbire justificată *excesiv*.

Iată un nou exemplu ce va ajuta să se înţeleagă foarte bine cum ajunge cititorul de mit să raţionalizeze semnificatul prin semnificant. Sîntem în luna iulie, citesc titlurile mari din *France-Soir*: PREŢURI: PRIMA SCĂDERE. LEGUME SCĂDEREA A ÎNCEPUT. Să stabilim la iuţeală structura semiologică: exemplul este o frază, primul sistem este pur lingvistic. Semnificantul celui de al doilea sistem este constituit aici de un anumit număr de accidente lexicale (cuvintele: *prima, început, scăderea*), sau tipografice: litere enorme pe pagina întîi, acolo unde cititorul primeşte de obicei ştirile capitale din lume. Semnificatul sau conceptul este ceea ce trebuie numit cu un

neologism barbar dar inevitabil: *guvernamentalitatea*. Guvernul conceput de presa cea mai importantă ca Esență de eficacitate. Semnificația mitului decurge limpede: prețul la fructe și legume scade *deoarece* așa a hotărît guvernul. Numai că, întîmplare la urma urmei destul de rară, același jurnal, fie din îndrăzneală, fie din cinste, a demontat, cu două rînduri mai jos, mitul pe care tocmai îl elaborase; adaugă (ce-i drept, cu litere modeste): „Scăderea este favorizată de belșugul anotimpului". Exemplul acesta este instructiv din două motive. Mai întîi, vedem aici din plin caracterul impresiv al mitului: așteptăm de la el un efect imediat: n-are nici o importanță că, după aceea, mitul este demontat, acțiunea lui este presupusă a fi mai puternică decît explicațiile raționale care, puțin mai tîrziu, îl pot dezminți. Ceea ce înseamnă că lectura mitului se epuizează dintr-o dată. Arunc în mare grabă o privire pe *France-Soir* al vecinului meu: nu culeg decît un *sens*, însă citesc în el o semnificație adevărată: cu *primese* prezența acțiunii guvernamentale în scăderea prețului la fructe și legume. Aceasta este totul, și este de ajuns. O lectură mai insistentă a mitului nu i-ar spori nici puterea nici eșecul: mitul este imperfectibil și în același timp indiscutabil: nici timpul, nici cunoașterea nu-i vor adăuga ceva, dar nici nu-l vor știrbi cu nimic. Și apoi, naturalizarea conceptului, pe care am dat-o mai sus ca funcție esențială a mitului, aici este exemplară: într-un prim sistem (exclusiv lingvistic), cauzalitatea ar fi literalmente naturală: prețul fructelor și al legumelor scade fiindcă este anotimpul lor. În sistemul secund (mitic), cauzalitatea este artificială, falsă, însă ea se strecoară oarecum în furgoanele Naturii. Din acest motiv, mitul este trăit ca o vorbire inocentă: nu fiindcă intențiile lui sînt ascunse: dacă ar fi ascunse, ele nu ar putea fi eficace; ci fiindcă sînt naturalizate.

De fapt, cititorul poate consuma mitul cu inocență întrucît el nu vede în acesta un sistem semiologic, ci un sistem inductiv: acolo unde nu este decît o echivalență, el vede un fel de proces cauzal: semnificantul și semnificatul au, pentru el, relații de natură. Această confuzie poate fi exprimată în alt fel: orice sistem semiologic este un sistem de valori; or, consumatorul mitului ia semnificația drept un sistem de fapte: mitul este citit ca un sistem factual în vreme ce el nu este decît un sistem semiologic.

Mitul ca limbaj furat

Prin ce se caracterizează mitul? Prin proprietatea de a transforma un sens în formă. Cu alte cuvinte, mitul este întotdeauna un furt de limbaj. Eu fur negrul care salută, casa de munte în culori albe și brune, scăderea sezonieră a prețului la fructe, nu ca să fac din ele exemple sau simboluri, ci ca să naturalizez, cu ajutorul lor, Imperiul, preferința mea pentru lucrurile basce, Guvernul. Oare orice limbaj prim este, în mod fatal, pradă mitului? Nu există nici un sens care să poată rezista în fața acestei capturări care-l amenință cu forma ei? De fapt, nimic nu poate scăpa de mit, mitul își poate dezvolta structura lui secundă pornind de la orice sens și, așa cum am văzut, pornind de la însăși privarea de sens. Însă nu toate limbajele rezistă în același fel.

Limba, care este limbajul cel mai des furat de mit, prezintă o rezistență slabă. Limba conține ea însăși unele predispoziții mitice, schița unui aparat de semne destinate să manifeste intenția datorită căreia este utilizată: este ceea ce am putea numi *expresivitatea* limbii: modurile imperativ sau subjonctiv, de exemplu, sînt forma unui semnificat special, diferit de sens: semnificatul este aici voința mea, sau rugămintea mea. De aceea unii lingviști au definit indicativul, de pildă, ca o stare sau un

grad zero, faţă de subjonctiv sau de imperativ. Or, în mitul pe deplin constituit, sensul nu este niciodată la gradul zero, motiv pentru care el poate fi deformat, naturalizat de către concept. Trebuie să ne amintim încă o dată că privarea de sens nu este nicidecum un grad zero: de aceea mitul şi-o poate foarte bine însuşi, dîndu-i, de exemplu, semnificaţia absurdului, a suprarealismului etc. În fond, numai gradul zero ar putea rezista mitului.

Limba se potriveşte cu mitul ei în alt fel: foarte rar ea impune dintru început un sens plin, nedeformabil. Faptul se explică prin abstracţia conceptului ei: conceptul de *arbore* este vag, se potriveşte cu multiple contingenţe. Limba dispune, fără îndoială, de un întreg aparat apropriativ (*acest* arbore, arbore*le care* etc.). Însă, în jurul sensului final, rămîne întotdeauna o substanţă virtuală unde plutesc şi alte sensuri posibile: sensul poate, aproape în mod constant, fi *interpretat*. S-ar putea spune că limba îi oferă mitului un sens ajurat. Mitul se poate insinua cu uşurinţă, se poate umfla în el: este un furt prin colonizare (de exemplu: scăderea a început. Dar ce scădere? cea determinată de anotimp, sau cea datorată guvernului? semnificaţia devine aici parazitul articolului, hotărît totuşi).

Dacă sensul este prea plin ca să poată fi invadat de mit, acesta îl modifică, îl răpeşte în întregime. Aşa se întîmplă cu limbajul matematic. În sine, este un limbaj nedeformabil, care şi-a luat toate precauţiile posibile împotriva *interpretării:* nici o semnificaţie parazită nu se poate insinua în el. Şi tocmai de aceea mitul îl va lua în bloc; va lua o formulă matematică ($E = mc^2$) şi va face din acest sens inalterabil semnificantul pur al matematicităţii. Se vede că, aici, mitul fură o rezistenţă, o puritate. Mitul poate atinge orice, corupe orice, chiar şi mişcarea care îl refuză; încît, cu cît limbajul-obiect rezistă mai mult la început, cu atît mai mare este prostituarea lui finală: cine

rezistă total, cedează aici total: Einstein de o parte, *Paris-Match* de cealaltă. Acestui conflict i se poate da o imagine temporală: limbajul matematic este un limbaj *desăvîrşit*, şi care îşi trage perfecţiunea chiar din această moarte consimţită: mitul este, dimpotrivă, un limbaj care nu vrea să moară: el smulge sensurilor din care se alimentează o supravieţuire insidioasă, degradată, le provoacă o suspendare artificială, în care se instalează confortabil, face din ele cadavre vorbitoare.

Iată un alt limbaj care rezistă mitului cît poate de mult: limbajul nostru poetic. Poezia contemporană[10] este *un sistem semiologic regresiv*. În vreme ce mitul urmăreşte o ultrasemnificaţie, amplificarea unui sistem prim, poezia, dimpotrivă, încearcă să regăsească o infra-semnificaţie, o stare pre-semiologică a limbajului: deci, ea se străduie să retransforme semnul în sens: idealul său – tendenţial – ar fi să ajungă nu la sensul cuvintelor, ci la sensul lucrurilor înseşi[11]. De aceea ea tulbură limba, sporeşte cît poate de mult abstracţia conceptului şi arbitrarul semnului şi întinde pînă la limita posibilului legătura dintre semnificant şi semnificat; structura „flotantă" a conceptului este exploatată aici la maximum: spre deosebire de proză,

[10] Poezia clasică, dimpotrivă, ar fi un sistem puternic mitic, de vreme ce-i impune sensului un semnificant suplimentar, şi anume: *regularitatea*. Alexandrinul, de exemplu, are rolul de sens al unui discurs şi, în acelaşi timp, pe acela de semnificant al unui total nou, adică semnificaţia lui poetică. Reuşita, cînd se produce, este în funcţie de gradul de fuziune aparentă a celor două sisteme. Vedem că nu este nicidecum vorba de o armonie între fond şi formă, ci de o absorbire *elegantă* a unei forme în alta. Prin *eleganţă* înţeleg o economie de mijloace cît se poate de mare. Printr-un abuz secular, critica confundă *sensul* şi *fondul*. Limba este întotdeauna doar un sistem de forme, sensul este o formă.

[11] Regăsim aici *sensul* aşa cum îl înţelege Sartre, ca o calitate naturală a lucrurilor, situată în afara unui sistem semiologic (*Saint Genet*, p. 283).

semnul poetic încearcă să dea la iveală tot potențialul semnificatului, în speranța că va ajunge în cele din urmă la un fel de calitate transcendentă a lucrului, la sensul lui natural (și nu uman). Așa se explică ambițiile esențialiste ale poeziei, convingerea că numai ea prinde *însuși lucrul*, în măsura în care ea se vrea un anti-limbaj. La urma urmei, dintre toți cei ce folosesc vorbirea, poeții sînt cel mai puțin formaliști, căci numai ei cred că sensul cuvintelor nu este decît o formă, la care, realiști cum sînt, nu se pot mărgini. Iată de ce poezia noastră modernă se manifestă mereu ca o ucidere a limbajului, un fel de analog spațial, sensibil, al tăcerii. Față de mit, poezia ocupă poziția inversă: mitul este un sistem semiologic ce pretinde să devină, depășindu-se, sistem factual; poezia este un sistem semiologic ce pretinde să devină, restrîngîndu-se, sistem esențial.

Dar și în acest caz, ca și în cel al limbajului matematic, însăși rezistența poeziei face din ea o pradă ideală pentru mit: aparenta dezordine a semnelor, aspect poetic al unui ordin esențial, este capturată de către mit, transformată în semnificant vid, ce va sluji la *semnificarea* poeziei. Aceasta este explicația caracterului *improbabil* al poeziei moderne: refuzînd cu strășnicie mitul, poezia i se predă renunțînd la orice rezistență. *Regula* poeziei clasice constituia, dimpotrivă, un mit consimțit, al cărui izbitor arbitrar forma o anumită perfecțiune, de vreme ce echilibrul unui sistem semiologic ține de arbitrarul semnelor sale.

Consimțirea voluntară la mit poate, de altminteri, defini întreaga noastră Literatură tradițională: din punct de vedere normativ, această Literatură este un sistem mitic caracteristic: există un sens, cel al discursului; există un semnificant, care este același discurs ca formă sau scriitură; există un semnificat, conceptul de literatură; există o semnificație, discursul literar. Am abordat această problemă în *Le Degré Zéro de l'Ecriture*, care nu era, la urma urmei, decît o mitologie a limbajului literar.

Defineam acolo scriitura ca semnificant al mitului literar, adică o formă plină cu sens și care primește de la conceptul de Literatură o semnificație nouă[12]. Am sugerat că istoria, modificînd conștiința scriitorului, provocase, acum vreo sută de ani, o criză morală a limbajului literar: scriitura s-a dezvăluit ca semnificant, Literatura ca semnificație: respingînd falsa natură a limbajului literar tradițional, scriitorul s-a deportat cu violență către o anti-natură a limbajului. Subversiunea scriiturii a fost actul radical prin care un anumit număr de scriitori au încercat să nege literatura ca sistem mitic. Fiecare din aceste revolte a fost o ucidere a Literaturii ca semnificație: toate au postulat reducerea discursului literar la un sistem semiologic simplu, sau chiar, în cazul poeziei, la un sistem pre-semiologic: o sarcină imensă, care cerea atitudini radicale: se știe că unii au ajuns pînă la sabordarea pur și simplu a discursului, tăcerea, reală sau transpusă, manifestîndu-se ca singura armă posibilă împotriva puterii majore a mitului: recurența sa.

Se pare deci că este deosebit de greu să reducem mitul din interior: deoarece chiar mișcarea pe care o facem ca să scăpăm de el devine, la rîndul ei, prada mitului: mitul poate

[12] *Stilul*, cel puțin așa cum îl defineam eu, nu este o formă, el nu ține de o analiză semiologică a Literaturii. De fapt, stilul este o substanță amenințată necontenit de formalizare: mai întîi, el poate foarte bine să se degradeze în scriitură: există o scriitură-Malraux, la Malraux însuși. Apoi, stilul poate foarte bine să devină un limbaj particular: cel pe care scriitorul îl folosește *doar pentru sine și numai pentru sine*: atunci stilul este un fel de mit solipsist, limba pe care scriitorul *și*-o vorbește: se înțelege că, la acest grad de solidificare, stilul necesită o descifrare, o critică profundă. Lucrările lui J.-P. Richard constituie un exemplu de astfel de critică necesară a stilurilor.

oricînd, în ultimă instanţă, să semnifice rezistenţa care i se opune. La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului este să fie mitificat la rîndul lui, adică să se producă un *mit artificial:* iar acest mit reconstituit va fi o adevărată mitologie. De vreme ce mitul fură limbaj, de ce n-ar fura şi mit? Pentru aceasta, ar fi suficient să facă el însuşi din mitul furat punctul de plecare al unui al treilea lanţ semiologic, să-i propună semnificaţia sa ca prim termen al unui al doilea mit. Literatura oferă cîteva exemple mari de astfel de mitologii artificiale. Mă voi opri aici la *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Este ceea ce s-ar putea numi un mit experimental, un mit de gradul al doilea. Bouvard şi prietenul său Pécuchet reprezintă o anumită burghezie (în conflict, de altfel, cu alte pături burgheze): discursul lor *este* o vorbire mitică: limba, aici, are un sens, însă acest sens este forma vidă a unui semnificat conceptual, care, aici, este un fel de insaţietate tehnologică: întîlnirea dintre sens şi concept formează, în acest prim sistem mitic, o semnificaţie: retorica lui Bouvard şi Pécuchet. Aici (descompun pentru nevoile analizei) intervine Flaubert: acestui prim sistem mitic, care este un al doilea sistem semiologic, îi va suprapune un al treilea lanţ, în care prima verigă va fi semnificaţia primului mit, sau termenul său final: retorica lui Bouvard şi Pécuchet va deveni forma noului sistem; conceptul va fi produs aici chiar de Flaubert, de privirea lui Flaubert asupra mitului pe care şi-l construiseră Bouvard şi Pécuchet: va fi veleitatea lor constitutivă, insaţietatea lor, alternanţa neliniştită a uceniciilor lor, adică ceea ce aş vrea să pot numi (simt însă fulgere la orizont): bouvard-şi-pécuchéitatea. În ceea ce priveşte semnificaţia finală, pentru noi, ea este opera, *Bouvard et Pécuchet.* Puterea celui de al doilea mit este de a-l constitui pe primul ca naivitate privită. Flaubert s-a dedat la o adevărată restaurare arheologică a unei vorbiri mitice: este Viollet-le-Duc al unei

anumite ideologii burgheze. Dar, mai puţin naiv decît Viollet-le-Duc, el a pus în reconstituirea lui ornamente suplimentare care o demistifică; aceste ornamente (care sînt forma celui de al doilea mit) sînt de ordin subjonctiv: există o echivalenţă semiologică între restituirea subjonctivă a discursurilor lui Bouvard şi Pécuchet, şi veleitarismul lor[13].

Meritul lui Flaubert (şi al tuturor mitologiilor artificiale: sînt unele remarcabile în opera lui Sartre) este acela de a fi dat problemei realismului o soluţie explicit semiologică. Un merit, desigur, imperfect, deoarece ideologia lui Flaubert, pentru care burghezul nu era decît o urîciune estetică, n-a avut nici o legătură cu realismul. Dar, măcar, el s-a ferit să confunde, păcat major în literatură, realul ideologic cu realul semiologic. Ca ideologic, realismul literar nu depinde nicidecum de limba vorbită de scriitor. Limba este o formă, ea nu poate fi realistă sau nerealistă. Tot ce poate ea este să fie sau să nu fie mitică sau, ca în *Bouvard et Pécuchet,* contra-mitică. Din păcate, între realism şi mit nu există nici o antipatie. Se ştie cît de adesea literatura noastră „realistă" este mitică (chiar dacă n-ar fi decît ca mit grosolan al realismului), şi cît de mult literatura noastră „nerealistă" are cel puţin meritul de a nu prea fi aşa ceva. Înţelept ar fi, evident, să definim realismul scriitorului ca o problemă esenţial ideologică. Nu vrem să spunem că nu există o responsabilitate a formei faţă de real. Însă această responsabilitate nu se poate măsura decît în termeni semiologici. O formă nu se poate judeca (de vreme ce este vorba de proces) decît ca semnificaţie, nu ca expresie. Limbajul scriitorului nu este obligat să *reprezinte* realul, ci să-l semnifice. Acest lucru ar

[13] Formă subjonctivă, deoarece în acest fel exprima latina „stilul discursului indirect", admirabil instrument de demistificare.

trebui să-i impună criticii obligația de a folosi două metode foarte deosebite: realismul scriitorului trebuie tratat fie ca o substanță ideologică (de exemplu: temele marxiste în opera lui Brecht), fie ca o valoare semiologică (obiectele, actorul, muzica sau culorile în dramaturgia brechtiană). Idealul ar fi, evident, ca aceste două critici să fie conjugate; greșeala constantă este aceea că sînt confundate: ideologia are metodele sale, semiologia le are și ea pe ale ei.

Burghezia ca societate anonimă

Mitul este compatibil cu istoria sub două aspecte: prin formă, care nu este decît relativ motivată; prin concept, care este istoric prin natura lui. Se poate deci închipui un studiu diacronic al miturilor, fie că le supunem unei retrospecții (și atunci se pun bazele unei mitologii istorice), fie că urmărim unele mituri din trecut pînă la forma lor actuală (și atunci facem istorie prospectivă). Eu m-am oprit aici la o schiță sincronică a miturilor contemporane dintr-un motiv obiectiv: societatea noastră este domeniul privilegiat al semnificațiilor mitice. Acum trebuie să spunem pentru ce.

Oricare ar fi accidentele, compromisurile, concesiile și aventurile politice, oricare ar fi schimbările tehnice, economice sau chiar sociale pe care ni le aduce istoria, societatea noastră mai este încă o societate burgheză. Eu știu foarte bine că, din 1789 încoace, în Franța, s-au succedat la putere mai multe tipuri de burghezie; dar statutul profund rămîne, statutul unui anumit regim al proprietății, al unei anumite ordini, al unei anumite ideologii. Însă în denumirea acestui regim se produce un fenomen remarcabil: ca fapt economic, burghezia este *numită* fără greutate: capitalismul se profesează[14]. Ca fapt politic, ea este greu de recunoscut: nu există un partid „burghez" în Cameră. Ca fapt ideologic, ea dispare cu totul: burghezia și-a șters numele trecînd de la real la reprezentarea sa, de la omul economic la omul mental: ea se împacă cu faptele, dar nu se înțelege cu valorile, ea își supune statutul unei adevărate operațiuni de *ex-numire:* burghezia se definește drept *clasa socială care nu vrea să fie numită*. „Burghez", „mic burghez". „capitalism"[15], „proletariat"[16], sînt locurile unei hemoragii continue: sensul se scurge în afara lor, pînă ce numele devine inutil.

Fenomenul acesta de ex-numire este important, trebuie să-l examinăm puțin mai în amănunt. Politic, hemoragia numelui burghez se face prin ideea de *națiune*. La vremea ei, a fost o idee progresistă, care a slujit la excluderea aristocrației; astăzi, burghezia se diluează în națiune, chiar dacă va respinge elementele pe care ea le decretează alogene (Comuniștii). Acest sincretism dirijat îi permite burgheziei să capete garanția numerică a aliaților săi temporari, toate clasele intermediare, deci „informe". Folosirea îndelungată nu a putut depolitiza profund cuvîntul *națiune;* substratul politic este acolo, foarte aproape, o anumită circumstanță îl manifestă dintr-o dată: în Cameră,

[14] „Capitalismul este condamnat să-l îmbogățească pe muncitor", ne spune revista *Match*.

[15] Cuvîntul „capitalism" nu este tabu din punct de vedere economic, ci din punct de vedere ideologic: el nu poate pătrunde în vocabularul reprezentărilor burgheze. Trebuia să existe Egiptul lui Faruk pentru ca un tribunal să condamne pe cineva pentru *„uneltiri anti-capitaliste"*.

[16] Burghezia nu folosește cuvîntul „Proletariat", reputat a fi un mit de stînga, decît atunci cînd există un interes să se arate că Proletariatul este abătut din calea cea dreaptă de către Partidul Comunist.

există partide „naționale", și sincretismul nominal arată aici ceea ce el pretindea că ascunde: o disparitate esențială. Vedem cum vocabularul politic al burgheziei postulează că există un universal: în ea, politica este reprezentare, un fragment de ideologie.

Politic, oricare ar fi efortul universalist al vocabularului ei, burghezia sfîrșește prin a se poticni de un nucleu rezistent, care, prin definiție, este partidul revoluționar. Însă partidul nu poate constitui decît o bogăție politică: în societatea burgheză, nu există nici cultură nici morală proletară, nu există artă proletară: ideologic, tot ce nu este burghez este obligat să *împrumute* de la burghezie. Ideologia burgheză poate așadar umple orice și, fără primejdie, să-și piardă numele: nimeni, aici, nu i-l va da înapoi; ea poate, fără să întîmpine rezistență, subsuma teatrul, arta, omul burghez sub analogul lor veșnic; într-un cuvînt, ea se poate ex-numi fără opreliști, cînd nu mai este decît una și aceeași natură umană: aici, defecțiunea numelui burghez este totală.

Există fără îndoială revolte împotriva ideologiei burgheze. Este ceea ce în general se numește avangardă. Însă aceste revolte sînt socialmente limitate, ele sînt recuperabile. În primul rînd, fiindcă ele provin chiar dintr-un fragment al burgheziei, de la un grup minoritar de artiști, de intelectuali, fără alt public decît însăși clasa pe care o contestă, și care, ca să se exprime, depind de banii ei. Și apoi, aceste revolte sînt inspirate întotdeauna de diferența foarte mare dintre burghezul etic și burghezul politic: avangarda contestă existența burghezului în artă, în morală, îi contestă, ca în cele mai frumoase vremuri ale romantismului, pe băcan, pe filistin; dar nici vorbă de contestare politică[17].

[17] Un fapt remarcabil este acela că adversarii etici (sau estetici) ai burgheziei rămîn, cei mai mulți, indiferenți, dacă nu chiar legați de determinările ei politice. Dimpotrivă, adversarii politici ai burgheziei nu se gîndesc să-i condamne cu severitate reprezentările, adesea, ei merg pînă acolo încît le împărtășesc. Această ruptură a atacurilor este în avantajul burgheziei, ea îi permite să-și ascundă numele. Or, burghezia nu ar trebui să fie înțeleasă decît ca sinteză a determinărilor și a reprezentărilor sale.

Avangarda nu-i iartă burgheziei limbajul, nu statutul. Ceea ce nu înseamnă că statutul i-l aprobă neapărat; însă îl pune în paranteze: oricît de violentă ar fi provocarea, în cele din urmă ea își asumă omul părăsit, nu omul alienat; iar omul părăsit tot Omul Etern este[18].

Acest anonimat al burgheziei devine și mai profund atunci cînd trecem de la cultura burgheză propriu-zisă la formele ei întinse, vulgarizate, utilizate, la ceea ce s-ar putea numi filosofia publică, cea care alimentează morala cotidiană, ceremonialele civile, riturile profane, adică normele nescrise ale vieții relaționale din societatea burgheză. Este o iluzie să reduci cultura dominantă la nucleul ei inventiv: există și o cultură burgheză de pur consum. Toată Franța se scaldă în această ideologie anonimă: presa noastră, cinematograful, teatrul, literatura de mare consum, ceremonialele, Justiția, diplomația, conversațiile noastre, vremea frumoasă sau urîtă, crima care este judecată, cununia la care ne emoționăm, bucătăria visată, haina pe care o purtăm, totul, în viața noastră cotidiană, depinde de reprezentarea pe care burghezia *și-o face și ne-o face* despre relațiile omului cu lumea. Aceste forme „normalizate" reține puțin atenția, chiar pe măsura întinderii lor; originea li se poate pierde lesne; ele se bucură de o poziție intermediară: nefiind nici direct politice, nici direct ideologice, ele duc o viață tihnită între acțiunea militanților și contestările intelectualilor; mai mult sau mai puțin abandonate și de unii și de alții, ele se alătură masei enorme a nediferențierii, a nesemnificării, adică a naturii. Cu toate acestea, prin etica ei, burghezia pătrunde în Franța: practicate la nivel național, normele burgheze sînt trăite ca legi

[18] Pot exista figuri „dezordonate" ale omului părăsit (Ionesco, de pildă). Ceea ce nu știrbește nicidecum securitatea Esențelor.

evidente ale unei ordini naturale: cu cît clasa burgheză își propagă reprezentările, cu atît mai mult acestea se naturalizează. Faptul burghez se absoarbe într-un univers indistinct, al cărui unic locuitor este Omul Etern, nici proletar, nici burghez.

Iată deci că, pătrunzînd în clasele intermediare, ideologia își poate pierde, cel mai sigur, numele. Normele mic-burgheze sînt niște reziduuri ale culturii burgheze, sînt niște adevăruri burgheze degradate, sărăcite, comercializate, ușor arhaizante, sau, dacă vrem: demodate. Alianța politică dintre burghezie și mica burghezie hotărăște de peste un veac istoria Franței: ea a fost rareori ruptă, și de fiecare dată fără urmări (1848, 1871, 1936). Alianța se întărește cu trecerea timpului, devine treptat o simbioză; se pot produce treziri provizorii, însă ideologia comună nu mai este pusă la îndoială: un același aluat „natural" învelește toate reprezentările „naționale": căsătoria burgheză din lumea mare, rezultată dintr-un rit de clasă (prezentarea și consumarea bogățiilor), nu poate avea nici o legătură cu statutul economic al micii burghezii: însă prin presă, actualități, literatură, ea devine treptat însăși norma, dacă nu trăită, cel puțin visată, a cuplului mic-burghez. Burghezia absoarbe întruna în ideologia ei o întreagă omenire care nu-și are statutul profund, și care nu-l poate trăi decît în imaginar, adică într-o fixare și o sărăcire a conștiinței[19]. Răspîndindu-și reprezentările cu ajutorul unui catalog de imagini colective destinate micii burghezii, burghezia consacră nediferențierea iluzorie a claselor sociale: din clipa în care o dactilografă care cîștigă douăzeci și cinci de mii de franci* *se recunoaște* în căsătoria burgheză din lumea mare, ex-numirea burgheză este deplină.

[19] Provocarea unui imaginar colectiv este întotdeauna o faptă inumană, nu numai pentru că visul esențializează viața transformînd-o în destin, dar și fiindcă visul este sărac și că el este garanția unei absențe.

* Franci vechi, adică o sumă derizorie (n.tr.).

Defecțiunea numelui burghez nu este așadar un fenomen iluzoriu, accidental, accesoriu, natural sau nesemnificativ: este însăși ideologia burgheză, mișcarea prin care burghezia transformă realitatea lumii în imagine a lumii, Istoria în Natură. Iar particularitatea acestei imagini este aceea de a fi o imagine răsturnată[20]. Statutul burgheziei este special, istoric: omul pe care-l reprezintă va fi universal, etern; clasa burgheză și-a construit puterea tocmai pe progrese tehnice, științifice, pe o transformare nelimitată a naturii: ideologia burgheză va restitui o natură inalterabilă; primii filosofi burghezi înțesau lumea cu semnificații, supuneau toate lucrurile unei raționalități, decretîndu-le destinate omului: ideologia burgheză va fi scientistă sau intuitivă, ea va constata faptul sau va percepe valoarea, dar va refuza explicația: ordinea lumii va fi suficientă sau inefabilă, ea nu va fi niciodată semnificantă. În sfîrșit, ideea primă despre o lume perfectibilă, mobilă, va produce imaginea răsturnată a unei omeniri imuabile, definită printr-o identitate reîncepută la nesfîrșit. Pe scurt, în societatea burgheză contemporană, trecerea de la real la ideologic se definește ca trecerea de la o *anti-physis* la o *pseudo-physis*.

Mitul este o vorbire depolitizată

Aici aflăm mitul. Semiologia ne-a învățat că mitul trebuie să întemeieze o intenție istorică în natură, o contingență în eternitate. Însă acest demers este însuși demersul ideologiei burgheze. Societatea noastră este, obiectiv, domeniul privilegiat

[20] „Dacă oamenii și condițiile lor apar în orice ideologie răsturnate ca într-o cameră obscură, fenomenul decurge din procesul lor vital istoric..." (Marx, *Idéologie Allemande*, I, p. 157).

al semnificaţiilor mitice, deoarece mitul este, formal, instrumentul cel mai potrivit cu răsturnarea ideologică ce o defineşte: la toate nivelurile comunicării umane, mitul răstoarnă *anti-physis* în *pseudo-physis*.

Lumea oferă mitului un real istoric, definit, dintotdeauna, de felul în care oamenii l-au produs sau utilizat; iar mitul restituie o imagine *naturală* a acestui real. Şi aşa cum ideologia burgheză se defineşte prin defecţiunea numelui burghez, tot astfel mitul este constituit de pierderea calităţii istorice a lucrurilor: lucrurile pierd în el amintirea făuririi lor. Lumea intră în limbaj ca o relaţie dialectică de activităţi, de acte omeneşti: ea iese din mit ca un tablou armonios de esenţe. S-a operat o prestidigitaţie, care a schimbat realul, l-a golit de istorie şi l-a umplut cu natură, care le-a luat lucrurilor sensul lor omenesc în aşa fel încît să le facă să semnifice o nesemnificare omenească. Funcţia mitului este aceea de a evacua realul: el este, literalmente, o scurgere neîncetată, o hemoragie, sau, dacă preferăm, o evaporare, adică o absenţă sensibilă.

Acum putem completa definiţia semiologică a mitului în societatea burgheză: *mitul este o vorbire de-politizată*. Trebuie firesc să înţelegem: *politică* în sens profund, ca ansamblu al relaţiilor umane în structura lor reală, socială, în puterea lor de a făuri lumea; trebuie mai cu seamă să-i dăm o valoare activă sufixului *de-;* el reprezintă aici o mişcare operatorie, actualizează neîncetat o defecţiune. În cazul negrului-soldat, de exemplu, nu este evacuată, bineînţeles, imperialitatea franceză (chiar dimpotrivă, ea trebuie să fie prezentă), ci calitatea contingentă, istorică, într-un cuvînt: *fabricată*, a colonialismului. Mitul nu neagă lucrurile, funcţia lui este dimpotrivă să vorbească despre ele; pur şi simplu, el le purifică, le inocentează, le fixează în natură şi în eternitate, le dă o limpezime care nu este cea a explicaţiei, ci aceea a constatării: dacă eu *constat*

imperialitatea franceză fără a o explica, nu-mi trebuie decît foarte puţin ca s-o găsesc firească, *de la sine înţeleasă:* şi iată-mă liniştit. Trecînd de la istorie la natură, mitul face o economie: el abolește complexitatea actelor omeneşti, le dă simplitatea esenţelor, suprimă orice dialectică, orice incursiune dincolo de vizibilul imediat, organizează o lume fără contradicţii întrucît este lipsită de profunzime, o lume expusă la vedere, stabileşte o minunată limpezime: lucrurile par să semnifice singure[22].

Cum adică, mitul este întotdeauna o vorbire depolitizată? cu alte cuvinte, realul este întotdeauna politic? Este destul să vorbim despre un lucru ca despre ceva natural pentru ca el să devină mitic? S-ar putea răspunde, cum a făcut-o Marx, că obiectul cel mai natural conţine, oricît de slabă ar fi, oricît de difuză, o urmă politică, prezenţa mai mult sau mai puţin memorabilă a actului omenesc care l-a produs, amenajat, folosit, supus sau respins[23]. Urma aceasta poate fi lesne manifestată de limbajul-obiect, care vorbeşte lucrur*ile*, meta-limbajul, care vorbeşte *despre* lucruri, făcînd-o în mult mai mică măsură. Or, mitul este întotdeauna meta-limbaj: de-politizarea pe care o operează intervine adesea pe un fond naturalizat mai dinainte, depolitizat de un meta-limbaj general, dresat pentru *a cînta* lucrurile, şi nu pentru a le *acţiona:* se înţelege de la sine că puterea de care are nevoie mitul pentru a-şi deforma obiectul va fi mult mai mică în cazul unui copac decît în cazul unui sudanez: într-o parte, sarcina politică este foarte aproape, este nevoie de o mare cantitate de natură artificială pentru a o

[22] Principiului plăcerii al omului freudian i s-ar putea adăuga principiul clarităţii umanităţii mitologice. Aceasta este ambiguitatea mitului: limpezimea lui este euforică.

[23] V. Marx şi exemplul cu Cireşul. *Idéol. All.*, I, p. 161.

evapora; dincolo, ea este îndepărtată, purificată de o substanţă seculară de meta-limbaj. Există aşadar mituri puternice şi mituri slabe; în cele dintîi, cuantumul politic este imediat, de-politizarea este abruptă; în cele din a doua categorie, calitatea politică a obiectului s-a *şters*, ca o culoare, dar un nimic o poate înviora dintr-o dată: ce este mai *natural* decît marea? şi ce este mai „politic" decît marea cîntată de cineaştii care au făcut *Continent perdu*?[24]

De fapt, meta-limbajul formează un fel de rezervă pentru mit. Cu mitul, oamenii nu se află într-o relaţie de adevăr, ci de utilizare: ei de-politizează după nevoile lor; există obiecte mitice lăsate să doarmă o vreme; atunci ele nu sînt decît nişte vagi structuri mitice, a căror încărcătură politică pare aproape indiferentă. Însă aici nu este decît o oportunitate de situaţie, nu o diferenţă de structură. Este cazul exemplului nostru din gramatica latină. Să reţinem că aici vorbirea mitică acţionează asupra unei materii de mult timp transformată: fraza lui Esop aparţine literaturii, ea este, chiar dintru început, mitificată (adică inocentată) de către ficţiune. Este însă de ajuns să repunem pentru o clipă termenul iniţial al lanţului în natura lui de limbaj-obiect, pentru a măsura evacuarea realului operată de către mit: să ne închipuim sentimentele unei societăţi *reale* de animale, transformată în exemplu de gramatică, în natură atributivă! Pentru a judeca încărcătura politică a unui obiect şi golul mitic care şi-o însuşeşte, nu trebuie niciodată să ne situăm din punctul de vedere al semnificaţiei, ci din cel al semnificantului, adică al lucrului furat, şi în semnificant, din punctul de vedere al limbajului-obiect, adică al sensului: nici o îndoială că, dacă am consulta un leu *real*, el ar afirma că exemplul de gramatică este o stare *puternic* de-politizată, ar revendica ca pe deplin

[24] V. p. 199.

politică jurisprudenţa care-l ajută să-şi atribuie o pradă întrucît el este cel mai puternic, cu condiţia să nu dăm peste vreun leu burghez care nu s-ar sfii să-şi mitifice forţa dîndu-i forma unei datorii.

Se vede bine că aici nesemnificarea politică a mitului ţine de situaţia lui. Mitul, o ştim bine, este o valoare: este destul să-i modificăm vecinătăţile, sistemul general (şi precar) în care se plasează, că să-i reglăm cu cît mai mare precizie importanţa. Domeniul mitului este redus aici la o clasă de-a cincea dintr-un liceu francez. Presupun însă că un copil *captivat* de povestea leului, a juncanci şi a vacii şi regăsind prin intermediul vieţii imaginare însăşi realitatea acestor animale, ar aprecia cu mult mai puţină nepăsare decît noi dispariţia acestui leu transformat în atribut. De fapt, dacă mitul acesta ni se pare nesemnificant din punct de vedere politic, înseamnă pur şi simplu că mitul cu pricina nu este făcut pentru noi.

Mitul, la stînga

Dacă mitul este o vorbire de-politizată, există cel puţin o vorbire ce se opune mitului: vorbirea care *rămîne* politică. Aici trebuie să ne întoarcem la deosebirea dintre limbajul-obiect şi meta-limbaj. Dacă eu sînt tăietor de lemne şi dacă ajung să numesc arborele pe care-l dobor, oricare ar fi forma frazei mele, eu vorbesc arborele, nu vorbesc *despre* el. Aceasta înseamnă că limbajul meu este operaţional, legat de obiectul său într-un mod tranzitiv: între arbore şi mine, nu există altceva decît munca mea, adică un act: acesta este un limbaj politic; el îmi reprezintă natura numai în măsura în care eu vreau s-o transform, este un limbaj cu ajutorul căruia eu *acţionez* obiectul: pentru mine, arborele nu este o imagine, este pur şi simplu

sensul actului meu. Dar dacă nu sînt tăietor de lemne, eu nu mai pot vorbi arborele, nu pot decît să vorbesc *de* el, *despre* el; limbajul meu nu mai este instrumentul unui arbore acționat, ci arborele tăiat devine instrumentul limbajului meu; cu arborele, eu nu mai am decît o relație intranzitivă; arborele nu mai este sensul realului ca act uman, el este o *imagine-disponibilă:* față de limbajul real al tăietorului de lemne, eu creez un limbaj secund, un meta-limbaj, în care eu voi acționa, nu lucrurile, ci numele lor, și care față de limbajul prim este ceea ce este gestul față de act. Acest limbaj secund nu este în întregime mitic, dar este însuși locul unde se instalează mitul; căci mitul nu poate lucra decît asupra unor obiecte ce au primit medierea unui prim limbaj.

Există așadar un limbaj care nu este mitic, este limbajul omului producător: pretutindeni unde omul vorbește ca să transforme realul și nu ca să-l păstreze ca imagine, pretutindeni unde își leagă limbajul de făurirea lucrurilor, meta-limbajul este trimis la un limbaj-obiect, mitul este imposibil. Iată de ce limbajul propriu-zis revoluționar nu poate fi un limbaj mitic. Revoluția se definește ca un act cathartic menit să dezvăluie încărcătura politică a lumii: ea *face* lumea, și limbajul ei, limbajul ei în întregime, este absorbit funcțional în această înfăptuire. Revoluția exclude mitul întrucît ea produce o vorbire *pe deplin*, adică, inițial și în cele din urmă, politică, și nu, cum face mitul, o vorbire inițial politică și finalmente naturală. Așa cum exnumirea burgheză definește atît ideologia burgheză cît și mitul, tot astfel numirea revoluționară identifică revoluția și privațiunea de mit: burghezia se maschează ca burghezie și tocmai prin aceasta produce mitul; revoluția se afișează ca revoluție și tocmai prin aceasta abolește mitul.

Am fost întrebat dacă există mituri „de stînga". Bineînțeles că există, în aceeași măsură în care stînga nu este

revoluția. Mitul de stînga apare tocmai în momentul în care revoluția se trasformă în „stînga", adică acceptă să se mascheze, să-și ascundă numele, să producă un meta-limbaj inocent și să se deformeze în „Natură". Această ex-numire revoluționară poate fi sau nu tactică, nu este locul să discutăm acum. În tot cazul, ea este, mai devreme sau mai tîrziu, simțită ca un procedeu opus revoluției, și întotdeauna, mai mult sau mai puțin în comparație cu mitul, istoria revoluționară își definește „deviaționismele". A sosit o zi, de pildă, cînd socialismul însuși a definit mitul stalinist. Stalin, ca obiect vorbit, a prezentat, vreme de mulți ani, caracterele constitutive, în stare pură, ale vorbirii mitice: un sens, Stalin cel real, cel al istoriei; un semnificant, care era invocarea rituală la Stalin, caracterul *fatal* al epitetelor luate din natură cu care era înconjurat numele lui; un semnificat, care era intenția de ortodoxie, de disciplină, de unitate, *apropriată* de către partidele comuniste la o situație anumită; o semnificație, în sfîrșit, care era un Stalin sacralizat, ale cărui determinări istorice se regăseau fixate în natură, sublimate sub numele Geniului, adică al iraționalului și al inexprimabilului: aici, de-politizarea este evidentă, ea denunță mitul pe deplin[25].

Da, mitul există la stînga, dar el nu are nicidecum aceleași calități ca mitul burghez. *Mitul de stînga este neesențial.* În primul rînd, obiectele pe care le cuprinde sînt rare, sînt doar cîteva noțiuni politice, doar dacă nu recurge el însuși la întreg arsenalul de mituri burgheze. Niciodată mitul de stînga nu atinge domeniul imens al relațiilor umane, foarte vasta suprafață

[25] Este de remarcat că hrușciovismul s-a prezentat nu ca o schimbare politică, ci, în mod esențial și exclusiv, ca o *convertire de limbaj*. Convertire de altfel incompletă, deoarece Hrușciov l-a devalorizat pe Stalin, nu l-a explicat: nu l-a repolitizat.

a ideologiei „nesemnificante". Viaţa cotidiană îi este inaccesibilă: în societatea burgheză, nu există mit „de stînga" privitor la căsătorie, bucătărie, casă, teatru, justiţie, morală etc. Şi apoi, este un mit accidental, folosirea lui nu face parte dintr-o strategie, ca în cazul mitului burghez, ci doar dintr-o tactică, sau, în cel mai rău caz, dintr-o deviaţie; dacă se produce, este un mit apropriat unei comodităţi, nu unei necesităţi.

În sfîrşit şi mai cu seamă, este un mit sărac, esenţialmente sărac. Nu ştie să prolifereze; produs la comandă şi dintr-o perspectivă temporală limitată, se inventează greu. Îi lipseşte o putere majoră: imaginaţia. Orice ar face, rămîne în el ceva ţeapăn şi literal, un iz de lozincă: cu o formulă expresivă, este uscat. Există oare ceva mai uscat decît mitul stalinist? Nici un fel de invenţie, doar o apropriere neîndemînatică: semnificantul mitului (forma aceea a cărei nesfîrşită bogăţie în mitul burghez o cunoaştem) nu este deloc variat: se reduce la un pomelnic.

Imperfecţiunea aceasta, dacă îndrăznesc să spun aşa, ţine de natura „stîngii": oricare ar fi nedeterminarea acestui termen, stînga se defineşte întotdeauna prin raportare la cel asuprit, proletar sau colonizat[26]. Or, vorbirea asupritului nu poate fi decît săracă, monotonă, imediată: sărăcia acestei vorbiri este însăşi măsura limbajului asupritului: el nu are decît unul, mereu acelaşi, limbajul actelor sale; meta-limbajul este un lux, el nu poate deocamdată ajunge la el. Vorbirea asupritului este reală, ca cea a tăietorului de lemne, este o vorbire tranzitivă: îi este aproape cu neputinţă să mintă; minciuna este o bogăţie, ea presupune o avere, nişte adevăruri, forme de schimb. Sărăcia aceasta esenţială produce mituri rare, slabe: sau fugitive, sau

[26] Astăzi, colonizatul este cel ce-şi asumă din plin condiţia etică şi politică descrisă de Marx drept condiţie a proletarului.

apăsător de indiscrete; ele afişează în ele natura lor de mit, îşi arată masca cu degetul; şi masca aceasta de-abia este cea a unei pseudo-physis: această physis este şi ea o bogăţie, asupritul nu poate decît s-o ia cu împrumut: el nu poate goli sensul real al lucrurilor, dîndu-le acestora luxul unei forme vide, deschisă către inocenţa unei false Naturi. Putem spune că, într-un sens, mitul de stînga este întotdeauna un mit artificial, un mit reconstituit: de aici i se trage şi stîngăcia.

Mitul, la dreapta

Statistic, mitul este la dreapta. Aici, el este esenţial; bine hrănit, lucios, expansiv, vorbăreţ, el se inventează întruna. Cuprinde totul: justiţiile, moralele, esteticile, diplomaţiile, artele gospodăreşti, Literatura, spectacolele. Expansiunea sa este pe măsura ex-numirii burgheze. Burghezia vrea să păstreze existenţa fără aparenţă: însăşi negativitatea aparenţei burgheze, nesfîrşită ca orice negativitate, solicită la nesfîrşit mitul. Oprimatul nu este nimic, el nu are în el decît o vorbire, cea a emancipării sale; opresorul este totul, vorbirea lui este bogată, multiformă, suplă, ea dispune de toate gradele posibile de demnitate: opresorul are exclusivitatea meta-limbajului. Asupritul face lumea, el nu are decît un limbaj activ, tranzitiv (politic); asupritorul îl păstrează, vorbirea lui este deplină, intranzitivă, gestuală, teatrală: este Mitul; limbajul unuia urmăreşte să transforme, limbajul celuilalt urmăreşte să eternizeze.

Această plenitudine a miturilor Ordinii (aşa îşi zice burghezia) comportă oare diferenţe interioare? Există, de pildă, mituri burgheze şi mituri mic-burgheze? Nu pot exista diferenţe fundamentale deoarece, oricare ar fi publicul care îl consumă, mitul postulează imobilitatea Naturii. Pot însă exista grade de

împlinire sau de expansiune: unele mituri se coc mai bine în anumite zone sociale: există şi pentru mit micro-climate.

Mitul Copilărici-Poet, de exemplu, este un mit burghez *avansat*: abia a ieşit din cultura inventivă (Cocteau, de exemplu) şi nu face decît să abordeze cultura consumată (*L'Express*): o parte a burgheziei poate încă să-l găsească prea inventat, prea puţin mitic pentru a-şi recunoaşte dreptul de a-l consacra (o întreagă parte a criticii burgheze nu lucrează decît cu materiale pe potriva mitului): este un mit care nu a fost încă bine rodat, el nu conţine deocamdată destulă *natură*: pentru a face din Copilul-Poet elementul unei cosmogonii, trebuie să se renunţe la minune (Mozart, Rimbaud etc.) şi să se accepte norme noi, cele ale psihopedagogiei, ale freudismului etc.: este un mit deocamdată necopt.

Fiecare mit poate comporta astfel istoria şi geografia sa; una este de altfel semnul celeilalte: un mit se coace deoarece se întinde. Nu am putut face nici un studiu serios despre geografia socială a miturilor. Dar este foarte posibil să fie trasate ceea ce lingviştii ar numi isoglosele unui mit, liniile care definesc locul social unde este vorbit acesta. Întrucît este un loc mişcător, ar fi mai bine să se vorbească despre undele de implantare ale mitului. Mitul Minou Drouet, de pildă, a cunoscut cel puţin trei unde amplificatoare: 1) *L'Express*; 2) *Paris-Match*, *Elle*; 3) *France-Soir*. Unele mituri oscilează: vor trece în presa cea mare, la rentierul de la marginea oraşelor, în salonul de coafură, în metrou? Geografia socială a miturilor va fi greu de stabilit atîta vreme cît nu vom avea o sociologie analitică a presei[27]. Putem însă spune că locul ei există de pe acum.

[27] Tirajele ziarelor sînt date insuficiente. Celelalte informaţii sînt accidentale. *Paris-Match* a dat – fapt semnificativ, cu scopuri publicitare – compoziţia publicului său în termeni de nivel de viaţă (*Figaro*, 12 iulie 1955): din 100 de cumpărători, la oraş, 53 au o maşină, 49 au o cameră de baie etc., în vreme ce nivelul mediu de viaţă al francezului se stabileşte astfel: maşină: 22%, cameră de baie: 13%. Iar dacă puterea de cumpărare a cititorului revistei *Match* este ridicat, faptul putea fi dedus din mitologia acestei publicaţii.

Întrucît deocamdată nu putem stabili formele dialectale ale mitului burghez, putem totuşi schiţa formele sale retorice. Prin *retorică* trebuie să înţelegem aici un ansamblu de figuri fixe, reglementate, insistente, în care vin să se aşeze formele variate ale semnificantului mitic. Aceste figuri sînt trasparente, în sensul că ele nu tulbură plasticitatea semnificantului; dar sînt suficient conceptualizate pentru a se adapta unei reprezentări istorice a lumii (aşa cum retorica clasică poate explica o reprezentare de tip aristotelic). Prin retorica lor, miturile burgheze conturează perspectiva generală a acestei *pseudo-physis*, care defineşte visul lumii burgheze contemporane. Iată care sînt principalele ei figuri:

1. *Vaccinarea*. Am mai dat exemple cu această figură foarte generală, care constă în a mărturisi răul accidental al unei instituţii de clasă pentru a masca mai bine răul ei principial. Imaginarul colectiv este imunizat prin inocularea unei mici cantităţi de rău recunoscut: în felul acesta este apărat de riscul unei subversiuni generalizate. În urmă cu nu mai mult de o sută de ani, acest tratament *liberal* n-ar fi fost posibil; pe vremea aceea, binele burghez nu pactiza, era foarte rigid; între timp, s-a mlădiat mult: burghezia nu mai şovăie să recunoască unele subversiuni localizate: avangarda, iraţionalul infantil etc.; de acum înainte, ea trăieşte într-o economie de compensare: ca în orice societate anonimă bine făcută, părţile mici compensează din punct de vedere juridic (dar nu în realitate) părţile mari.

2. *Privarea de istorie*. Mitul priveză de orice Istorie obiectul despre care vorbeşte[28]. În mit, istoria se evaporă; este un soi de slujnică ideală: ea pregăteşte, aduce, aranjează,

[28] Marx: „...trebuie să ne ocupăm de această istorie, de vreme ce ideologia se reduce fie la o concepţie cronată despre această istorie, fie *la o abstracţie completă a acestei istorii*." (*Idéologie allemande*, I, p. 153).

stăpînul soseşte, ea dispare în tăcere: nu mai rămîne decît să te bucuri fără a te întreba de unde vine acest frumos obiect. Sau, şi mai bine: el nu poate veni decît din eternitate: dintotdeauna, el a fost făcut pentru omul burghez, dintotdeauna, Spania din Ghidul Albastru a fost făcută pentru turist, dintotdeauna „primitivii" şi-au pregătit dansurile în vederea unei petreceri exotice. Vedem cum dispare, datorită acestei fericite figuri, tot ce este stingheritor: determinism şi totodată libertate. Nimic nu este produs, nimic nu este ales: nu mai rămîne decît să posedăm aceste obiecte noi, din care a dispărut orice urmă maculantă de origine sau de alegere. Această evaporare miraculoasă a istoriei este o altă formă a unui concept comun celor mai multe dintre miturile burgheze: iresponsabilitatea omului.

3. *Identificarea.* Micul burghez este un om neînstare să şi-l închipuie pe Celălalt[29]. Dacă celălalt i se arată în faţa ochilor, micul burghez se face că nu-l vede, îl ignoră şi îl neagă, sau îl transformă în el însuşi. În universul mic-burghez, toate faptele de confruntare sînt fapte reverberante, orice altul este redus la acelaşi. Spectacolele, tribunalele, locurile unde celălalt riscă să se expună, devin oglindă. Fiindcă celălalt este un scandal ce atentează la esenţă. Dominici, Gérard Dupriez nu pot accede la existenţă socială decît dacă în prealabil sînt reduşi la starea de mici simulacre ale preşedintelui Curţii cu Juri, ale Procurorului General: este preţul ce trebuie plătit pentru a-i condamna potrivit justiţiei, de vreme ce Justiţia este o operaţiune de balanţă, iar balanţa nu poate cîntări decît acelaşi şi acelaşi. În orice conştiinţă mic-burgheză există mici simulacre ale

[29] Marx: „sînt reprezentanţi ai burgheziei întrucît mintea, conştiinţa lor nu depăşesc limitele pe care această clasă le trasează activităţilor ei." (*18 Brumaire*). Gorki: micul burghez este omul care s-a preferat pe sine.

pungaşului, ale paricidului, ale pederastului etc., pe care periodic corpul judiciar le extrage din creierul său, le pune pe banca acuzaţilor, le mustră şi le condamnă: întotdeauna sînt judecaţi analogi care *s-au abătut de la calea cea dreaptă:* chestiune de drum, nu de natură, căci aşa *este făcut omul.* Uneori – rar – Celălalt se dovedeşte ireductibil: nu dintr-un scrupul neaşteptat, ci fiindcă *bunul simţ* se opune la aceasta: unul nu are pielea albă, ci neagră, altul bea suc de pere şi nu *pernod.* Cum să-l asimilezi pe negru, pe rus? Există aici o figură de salvare: exotismul. Celălalt devine pur obiect, spectacol, spectacol de marionete: zvîrlit la marginile umanităţii, el nu mai atentează la securitatea căminului. Aceasta este mai curînd o figură mic-burgheză. Căci, chiar dacă nu-l poate trăi pe Celălalt, burghezul poate măcar să-i imagineze locul: este ceea ce se numeşte liberalism şi care este un soi de economie intelectuală a locurilor recunoscute. Mica burghezie nu este liberală (ea produce fascismul, în vreme ce burghezia îl foloseşte): ea face cu înfîrziere itinerarul burghez.

4. *Tautologia.* Da, ştiu, cuvîntul nu este frumos. Dar şi lucrul este foarte urît. Tautologia este acel procedeu verbal care constă în definirea aceluiaşi prin acelaşi (*„Teatrul este teatrul"*). Se poate vedea în ea una din acele conduite magice de care Sartre s-a ocupat în *Schiţă a unei teorii a emoţiilor:* ne refugiem în tautologie ca în frică, sau în furie, sau în tristeţe, cînd nu avem nici o explicaţie: carenţa accidentală a limbajului se identifică în mod magic cu ceea ce hotărîm să fie o rezistenţă naturală a obiectului. În tautologie, există o dublă ucidere: este ucis raţionalul fiindcă vă rezistă; este ucis limbajul fiindcă vă trădează. Tautologia este o dispariţie la momentul potrivit, o afazie salutară, este o moarte, sau, dacă vrem, o comedie, „reprezentarea" indignată a *drepturilor* realului împotriva limbajului. Magică, ea nu poate, bineînţeles, decît să se adăpostească în spatele unui argument de autoritate: aşa cum părinţii,

nemaiştiind ce să răspundă, îi spun copilului care cere explicaţii: *„este aşa fiindcă este aşa"*, sau, şi mai bine: *„de-aia, gata, asta-i tot"*: act de magie ruşinoasă, care face mişcarea verbală din raţional, dar o abandonează numaidecît, şi crede că a scăpat de cauzalitate deoarece ca a rostit cuvîntul de introducere. Tautologia atestă o profundă neîncredere faţă de limbaj: îl respingeţi fiindcă vă lipseşte. Însă orice respingere a limbajului este o moarte. Tautologia întemeiază o lume moartă, o lume imobilă.

5. *Nicinicismul*. Numesc astfel acea figură mitologică ce constă în a stabili două contrarii şi a le cîntări unul cu ajutorul celuilalt în aşa fel încît să fie respinse amîndouă (Nu vreau *nici* asta, *nici* asta). Este mai curînd o figură de mit burghez, deoarece ţine de o formă modernă de liberalism. Regăsim aici figura balanţei: realul este redus mai întîi la analoguri; apoi este cîntărit; în sfîrşit, o dată ce egalitatea este constatată, îl azvîrlim. Aici, mai este şi o conduită magică: este trimis la plimbare ceea ce n-am fi îndrăznit să alegem; fugim de realul intolerabil reducîndu-l la două contrarii care se echilibrează numai în măsura în care sînt formale, uşurate de greutatea lor specifică. Nicinicismul poate avea forme degradate: în astrologie, de pildă, răul este urmat de un bine egal; sînt întotdeauna prezise cu prudenţă dintr-o perspectivă de compensare: un echilibru terminal imobilizează valorile, viaţa, destinul etc.: nu mai avem de ales, trebuie să ne asumăm.

6. *Cuantificarea calităţii*. Avem aici o figură care vagabondează prin toate figurile precedente. Reducînd orice calitate la o cantitate, mitul face o economie de inteligenţă: el înţelege realul fără multă bătaie de cap. Am dat mai multe exemple pentru acest mecanism, pe care mitologia burgheză – şi mai ales mic-burgheză – nu ezită să-l aplice faptelor estetice despre care, pe de altă parte, spune că ar ţine de o esenţă imaterială.

Teatrul burghez este un bun exemplu de astfel de contradicţie: pe de o parte, teatrul este dat ca o esenţă ireductibilă la orice limbaj şi care se dezvăluie doar inimii, intuiţiei; el dobîndeşte de la această calitate o demnitate neliniştită (se interzice, ca o crimă de „lezesenţă", să se vorbească despre teatru *în mod ştiinţific*: sau mai curînd, orice mod intelectual de a situa teatrul va fi discreditat sub numele de scientism, de limbaj pedant); pe de altă parte, arta dramatică burgheză mizează pe o pură cuantificare a efectelor: un întreg circuit de aparenţe numărabile stabileşte o egalitate cantitativă între banii daţi pe bilet şi lacrimile artistului, luxul unui decor: ceea ce numim, de exemplu, „firescul" actorului este, în primul rînd, o cantitate foarte vizibilă de efecte.

7. *Constatarea*. Mitul tinde către proverb. Ideologia burgheză îşi investeşte aici interesele ei esenţiale: universalismul, refuzul de explicaţie, o inalterabilă ierarhie a lumii. Trebuie însă din nou să deosebim limbajul-obiect de meta-limbaj. Proverbul popular, ancestral, ţine de o percepere instrumentală a lumii ca obiect. O constatare rurală ca *„este vreme frumoasă"* păstrează o legătură reală cu utilitatea vremii frumoase; este o constatare implicit tehnologică; aici, cuvîntul, în ciuda formei lui generale, abstracte, pregăteşte acte, se inserează într-o economie de fabricare: omul de la ţară nu vorbeşte *despre* vremea frumoasă, el o acţionează, o atrage în munca lui. Toate proverbele noastre populare reprezintă în felul acesta o vorbire activă care treptat s-a solidificat în vorbire reflexivă, însă o reflecţie scurtată, redusă la o constatare, şi oarecum timidă, prudentă, foarte aproape de empirism. Proverbul popular prevede mult mai mult decît afirmă, el rămîne vorbirea unei omeniri care se făureşte, nu care este. Aforismul burghez aparţine meta-limbajului, este un limbaj secund care se exercită asupra unor obiecte ce se află pregătite. Forma sa clasică este

maxima. Aici, constatarea nu mai este îndreptată către o lume ce trebuie făurită; ea trebuie să se refere la o lume făcută, să ascundă urmele acestei produceri sub o evidență veșnică: este o contra-explicație, echivalentul nobil al tautologiei, al acelui *de-aia* imperativ agățat deasupra capului copiilor lor de părinții care nu mai știu ce să răspundă. Temeiul constatării burgheze este *bunul simț*, adică un adevăr care se oprește la ordinul arbitrar al celui care vorbește.

Am amintit aceste figuri retorice fără nici o ordine, și se poate să existe multe altele: unele se pot uza, altele se pot naște. Dar așa cum sînt, vedem foarte bine că ele se grupează în două compartimente, care sînt ca Semnele Zodiacale ale universului burghez: Esențele și Balanțele. Ideologia burgheză transformă necontenit produsele istorici în tipuri esențiale; așa cum sepia își răspîndește cerneala ca să se protejeze, ideologia burgheză nesocotește întruna făurirea perpetuă a lumii, fixînd-o ca obiect de nesfîrșită posesiune, inventariindu-i averea, îmbălsămînd-o, injectînd în real cine știe ce esență purificatoare ca să-i oprească transformarea, fuga spre alte forme de existență. Iar averea aceasta, fixată și încremenită, va deveni pînă la urmă măsurabilă: morala burgheză va fi, în esență, o operațiune de cîntărire: esențele vor fi plasate în niște balanțe al căror ac imobil va fi omul burghez. Căci însuși scopul miturilor este imobilizarea lumii: trebuie ca miturile să sugereze și să mimeze o economie universală care a fixat o dată pentru totdeauna ierarhia posesiunilor. Astfel, zilnic și pretutindeni, omul este oprit de mituri, trimis de ele la acel prototip imobil care trăiește în locul său, îl sufocă aidoma unui enorm parazit intern și-i limitează activitatea la un cadru îngust unde îi este îngăduit să sufere fără să clintească lumea: acea pseudo-physis burgheză este, cu adevărat, o interdicție: ea nu-i permite omului să se

inventeze. Miturile nu sînt nimic altceva decît solicitarea neîncetată, neobosită, exigența insidioasă și inflexibilă, care vrea ca toți oamenii să se recunoască în acea imagine, veșnică și totuși demodată, construită cîndva despre ei ca și cum ar fi trebuit să dăinuie de-a pururi. Căci Natura în care sînt închise sub pretext de a le face eterne nu este decît un Uzaj. Iar acest Uzaj, oricît de mare ar fi, vor trebui să-l ia în mînă și să-l transforme.

Necesitatea și limitele mitologiei

Trebuie să spun, ca să închei, cîteva cuvinte despre mitolog. Termenul este foarte pompos, foarte plin de sine. Îi putem totuși prezice mitologului, de cumva se va găsi vreunul vreodată, unele greutăți, dacă nu de metodă, cel puțin de sentiment. Nu-i va fi, desigur, greu să se simtă justificat: oricare ar fi căile pe care apucă, este sigur că mitologia participă la o făurire a lumii: susținînd că, în mod constant, omul din societatea burgheză este la fiecare clipă scufundat într-o falsă Natură, ea încearcă să regăsească, sub inocența celei mai naive vieți relaționale, alienarea profundă pe care această inocență trebuie s-o ajute să dispară; dezvăluirea pe care o operează este așadar un act politic: bazată pe o idee responsabilă despre limbaj, ea postulează, astfel, libertatea acestuia. Cu siguranță că, în acest sens, mitologia este un *acord* cu lumea, nu așa cum este ea, ci așa cum vrea să fie făurită. (Brecht avea pentru aceasta un cuvînt de o ambiguitate eficace: *Einverstandnis*, înțelegere a realului și totodată complicitate cu el).

Acest acord al mitologiei îl justifică pe mitolog, dar nu îl satisface: statutul lui profund rămîne deocamdată un statut de excludere. Justificat de către politic, mitologul este totuși

îndepărtat de acesta. Vorbirea lui este un meta-limbaj, ea nu acționează nimic; cel mult dezvăluie, dar pentru cine o face? Sarcina sa rămîne tot ambiguă, stingherită de originea sa etică. El nu poate trăi acțiunea revoluționară decît prin procură: de aici decurge și caracterul de împrumut al funcției sale, acel ceva cam țeapăn și cam sîrguincios, caracterul de încercare și de excesivă simplificare ce marchează orice conduită intelectuală situată fără echivoc în politic (literaturile „degajate" sînt infinit mai „elegante"; ele se află la locul lor în meta-limbaj).

Apoi, mitologul se exclude dintre toți consumatorii de mit, ceea ce înseamnă ceva. Nu este vorba de un anumit public foarte special[30]. Dar cînd mitul atinge întreaga colectivitate, dacă vrem să eliberăm mitul, trebuie să ne îndepărtăm de întreaga colectivitate. Orice mit cît de cît general este efectiv ambiguu, deoarece el reprezintă umanitatea, chiar și a acelora care, neavînd de nici unele, l-au împrumutat. Descifrarea Turului Franței, a bunului Vin din Franța, înseamnă să te abstragi dintre cei care se distrează cu aceasta, care se încălzesc cu așa ceva. Mitologul este condamnat să trăiască o socialitate teoretică; pentru el, a fi social înseamnă, în cazul cel mai bun, a fi adevărat: cea mai mare socialitate a lui constă în cea mai mare moralitate, legătura sa cu lumea este de ordin sarcastic.

Trebuie să mergem chiar și mai departe: într-un sens, mitologul este exclus din istorie chiar în numele aceluia pentru care el pretinde că acționează. Distrugerea pe care o duce în

[30] Despărțirea se face nu numai de public, ci, uneori, chiar și de însuși obiectul mitului. Pentru a demistifica acea Copilărie Poetică, de exemplu, am fost silit oarecum să *nu am încredere* în copilul Minou Drouet. A trebuit să ignor în ea, sub mitul enorm care-i încurcă viața, un fel de posibilitate tandră, deschisă. Nu este niciodată bine să vorbești *împotriva* unei fetițe.

limbajul colectiv este, pentru el, absolută, ea îndeplinește cu prisosință sarcina lui: el trebuie s-o trăiască fără vreo nădejde de întoarcere, fără presupunere de plată. Nu are voie să-și închipuie ce ar fi, sensibil, lumea atunci cînd obiectul imediat al criticii sale va fi dispărut; utopia este pentru el un lux imposibil: el are mari îndoieli că adevărurile de mîine vor fi reversul exact al minciunilor de astăzi. Istoria nu asigură niciodată triumful pur și simplu al unui contrar asupra contrarului său: ea dezvăluie, pe măsură ce se face, rezultate inimaginabile, sinteze imprevizibile. Mitologul nu se află nici măcar în situația lui Moise: el nu vede Pămîntul Făgăduinței. Pentru el, pozitivitatea de mîine este în întregime ascunsă de negativitatea de astăzi; toate valorile acțiunii sale îi sînt date ca acte de distrugere: unele le acoperă exact pe celelalte, nimic nu depășește. Această percepere subiectivă a istoriei, unde germenele puternic al viitorului *nu este decît* apocalipsa cea mai profundă a prezentului, a fost exprimată de Saint Just cu o vorbă ciudată: *„Republica este alcătuită din distrugerea totală a opusului ei"*. Nu trebuie să înțelegem aceasta, cred eu, în sensul banal de: „trebuie curățat terenul înainte de a reconstrui". Cópula are aici un sens exhaustiv: există, pentru cineva, o noapte subiectivă a istoriei, cînd viitorul se face esență, distrugere esențială a trecutului.

Mitologul este amenințat de o ultimă excludere: el riscă necontenit să facă să dispară realul pe care pretinde că-l protejează. În afara oricărui limbaj, automobilul D.S.19 este un obiectiv definit din punct de vedere tehnologic: atinge o anumită viteză, înfruntă vîntul într-un anumit fel etc. Dar despre acest real, mitologul nu poate vorbi. Mecanicul, inginerul, chiar și utilizatorul *vorbesc* obiectul; mitologul este însă condamnat la meta-limbaj. Această excludere are un nume: este ceea ce numim ideologism. Jdanovismul l-a condamnat cu vehemență

(fără a dovedi însă că, *pentru moment*, putea fi evitat), în scrierile de început ale lui Lukàcs, în lingvistica lui Marr, în lucrări ca cele ale lui Bénichou, Goldmann, opunîndu-i rezerva unui real inaccesibil ideologiei, ca limbajul după teoria lui Stalin. Este drept că ideologismul rezolvă contradicţia realului alienat, printr-o amputare, nu printr-o sinteză (însă jdanovismul nici măcar nu o rezolvă): vinul este, în mod obiectiv, bun, şi, *în acelaşi timp*, bunătatea vinului este un mit: iată aporia. Mitologul iese de aici cum poate: se va ocupa de bunătatea vinului nu de vin, aşa cum istoricul se va ocupa de ideologia lui Pascal, nu de *Cugetări*[31].

S-ar părea că avem de a face cu o dificultate specifică timpului: astăzi, cel puţin pentru moment, nu mai există decît o alegere posibilă, şi această alegere nu poate fi făcută decît între două metode, ambele la fel de excesive: să propunem un real în întregime permeabil la istorie şi să ideologizăm; sau, dimpotrivă, să propunem un real *în cele din urmă* impenetrabil, ireductibil şi, în acest caz, să poetizăm. Într-un cuvînt, eu nu văd deocamdată vreo sinteză între ideologie şi poezie (prin poezie înţeleg, în mod foarte general, căutarea sensului inalienabil al lucrurilor).

Incapacitatea de a depăşi o percepere instabilă a realului dă, fără îndoială, însăşi măsura alienării noastre prezente: plutim neîncetat între obiect şi demistificarea lui, neputincioşi să-i redăm totalitatea: căci, dacă îi lăsăm greutatea pe care o are,

[31] Uneori, chiar aici, în aceste mitologii, am umblat cu şiretlicuri: întrucît sufeream ocupîndu-mă numai de evaporarea realului, m-am apucat să-l substanţializez în mod excesiv, să-l descopăr surprinzător, chiar savuros, de compact, şi să fac vreo cîteva psihanalize substanţiale ale unor obiecte mitice.

îl respectăm, dar îl redăm tot mistificat. S-ar părea că sîntem condamnaţi o vreme să vorbim *excesiv* despre real deoarece, de bună seamă, ideologismul şi contrariul său sînt nişte conduite deocamdată magice, terorizate, orbite şi fascinate de sfîşierea lumii sociale. Şi totuşi, tocmai aceasta trebuie să căutăm: o împăcare între real şi oameni, între descriere şi explicaţie, între obiect şi cunoaştere.

Septembrie 1956

Tabla de materii

Mituri şi semiologii 5

I. Mitologii 17

Lumea *catch*-ului 19
Actorul *Studio d'Harcourt* . . . 31
Romanii în film 35
Scriitorul în concediu . . . 38
Croaziera Sîngelui Albastru . . 42
Critica mută şi oarbă . . . 44
Saponide şi detergenţii . . . 48
Omul sărman şi proletarul . . 51
Marţieni 53
Operaţia ASTRA 56
Conjugale 59
Dominici sau triumful literaturii . . 63
Iconografia abatelui Pierre . . 68
Romane şi copii 71
Jucării 74
Parisul nu a fost inundat . . . 77
Bichon printre negri . . . 81
Un muncitor simpatic . . . 85
Chipul Gretei Garbo . . . 88
Putere şi dezinvoltură . . . 91
Vinul şi laptele 94
Biftecul şi cartofii prăjiţi . . . 98
Nautilus şi *Bateau ivre* . . . 102
Reclamă pentru profunzime . . 105
Cîteva vorbe de-ale Dlui Poujade . . 108
Adamov şi limbajul . . . 111
Creierul lui Einstein . . . 115
Omul-Jet 118
Racine este Racine . . . 121
Billy Graham la Velodromul de Iarnă . 124
Procesul Dupriez 128
Fotografii-Şoc 131
Două mituri ale teatrului tînăr . . 134
Turul Franţei ca epopee . . . 137
Lexicul alergătorilor . . . 147
Ghidul Albastru 150
Cea care vede limpede . . . 154
Bucătărie ornamentală . . . 158
Croaziera vasului *Batory* . . . 161
Utilizatorul grevei . . . 165
Gramatică africană . . . 169
Critica nici-nici 177
Striptis 180
Noul Citroën 184
Literatura după Minou Drouet . . 187
Fotogenie electorală . . . 196
Continent pierdut 199
Astrologie 202
Arta vocală burgheză . . . 205
Plasticul 208
Marea familie a oamenilor . . 211
La muzic-hall 215
Doamna cu Camelii . . . 219
Poujade şi intelectualii . . . 223

II. Mitul în zilele noastre . . . 233

În aceeași colecție au mai apărut:

1. ••• *Ortografia limbii române*
2. George Nicolescu, *Magia aurului*
3. Ioan Oprea, *Lingvistică și filosofie*
4. Alexandru Husar, *Ideea europeană*
5. Anton Carpinschi, *Deschidere și sens în gîndirea politică*
6. Alexandru Husar, *Lecțiile istoriei*
7. Jean Borella, *Criza simbolismului religios*
8. Stelian Dumistrăcel, *Sate dispărute, sate amenințate*
9. Pavel Chihaia, *Țara Românească între Bizanț și Occident*
10. Petru Ioan, *Logică și filosofie*
11. Daniel Combes, *Epopeea vinului*
12. Anton Adâmuț, *Filosofia substanței*
13. I. Saizu, Al. Tacu, *Europa economică interbelică*
14. Jean-Noël Jeanneney, *O istorie a mijloacelor de comunicare. De la origini și pînă astăzi*

În pregătire:

Serge Bernstein & Pierre Milza, *Istoria Europei*
Guy Hermet, *Istoria națiunilor și naționalismului în Europa*
Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*

BIBL. UNIV. CLUJ-N.
Nr. 1.773 1997

PRINTED IN ROMANIA • Tiparul executat la Imprimeria Institutului European pentru Cooperare Cultural-Științifică Iași • Str. Cronicar Mustea nr. 17 • C.P. 161 • Cod 6600 • ☎ 032/233800 • Fax: 032-230197